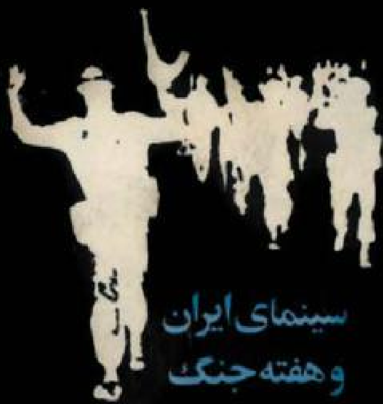
فیلم

ماهنامه سینمائی
شماره پنجم ـ شهریور ۶۲ ـ ده تومان



سینمای ایران
و هفته جنگ



«رهایی»
در هفته جنگ

- برنامه‌های "هفته فیلم" در سالگرد جنگ
- خبرهای سینمای ایران وجهان
- ساخت دراماتیک در سینما
- گزارشی از جهنم لبنان
- ظهور و سقوط نئورئالیسم
- نقد فیلم
- معرفی کتاب
- طرح
- و ...

عبوراز
میدان مین

ساختهٔ: جواد طاهری

رنگی

فیلمبردار: فرج حیدری

بازیگران: سعیدراد
مجیدمظفری
فرهنگ حیدری
نادردلاوری
سعید نیوندی

تهیه‌کننده: سبوکی







دراین شماره:

فیلم
ماهنامه سینمائی

شماره پنجم ــ شهریور ۶۲
تلفن: ۶۵۱۶۳۵

لیتوگرافی: تهران لیتو ۸۴۹۴۸۵
چاپ: سمنانی‌پور

اینان، عضو بسیج سپاه پاسداران، و چندتن از گروه چهل نفره‌ای هستند که سال گذشته، هرکدام یک دوربین هشت میلیمتری به‌دست گرفتند و به جبهه‌های جنگ تحمیلی رفتند. در یکی *از* حمله‌های بزرگ *آغاز سال* ۶۱، آنها که برخی‌شان برای *اولین‌بار بود کار با* دوربین *را* می‌آزمودند ــ *لحظه‌های* پرشکوه جنگ *را* ثبت کردند. فیلم "چهل شاهد" *که‌حاصل کار آنها* بود، در دومین *سالگرد* جنگ از تلویزیون به‌نمایش درآمد. در *این* نخستین تجربه، مهم نیست که فیلم *از* نظر هنری چقدر موفق *است*، آنچه *اهمیت دارد*، ضرورت دست زدن به چنین تجربه‌هائی برای ثبت رویدادهای جنگ *است*.



بنام خدا



سینمای ایران و هفته جنگ

تا چند روز دیگر، هفته جنگ برگزار خواهد شد. سی و یک شهریور امسال، سومین سالگرد آغاز هجوم همه‌جانبه رژیم بعث عراق به‌ایران، و شعله‌ور شدن‌جنگ تحمیلی است. جنگی که بر همهٔ جنبه‌های زندگی سیاسی و اقتصادی و اجتماعی جامعه و تک‌تک افراد این مرز و بوم، تاثیری انکارناشدنی گذاشته و همراه با ویرانیها و پیامدهای دشواری‌آفرین، منشاء خلاقیتهائی نیز شده‌است.

اما سینما در ایران، تاثیر مثبتی از این جنگ پر-دامنه و طولانی، نپذیرفته است. یک‌سوی قضیه، نمایش فیلم‌های خارجی است که پس از آغاز جنگ، به‌دلیل پیامدهای اقتصادی‌و محدودیتهای ایجاد شده در بازرگانی خارجی (و بعدها، در اثر روشن شدن سمت و سوی سیاستهای فرهنگی)، به‌شدت نزول کرد.

اما آن قدر که تولید داخلی فیلم در ارتباط با جنگ اهمیت دارد، مسئله محدودیت در نمایش فیلمهای‌خارجی، اهمیت ندارد. زیرا این محدودیت، با یک بخشنامه، به‌سرعت رفع‌شدنی است. درحالیکه پی‌جوئی در علتهای عدم تاثیرپذیری سینمای ایران از ابعاد گوناگون جنگ، نیازمند دقت بیشتریست و هیچ دستورالعمل وبخشنامه‌ای نمی‌تواند به‌سرعت مشکلات موجود را رفع کند.

واقعیت اینست که جنگ تحمیلی، کمترین تاثیر کیفی را بر فیلمهای ایرانی نگذاشته و جرقه‌های گاه‌وبیگاه نیز نتوانسته این فضا را تغییر دهد.

جنگ جهانی دوم در ایتالیا موجد حرکت حاصلخیز سینمای نئورئالیسم بود و فیلمسازان بسیاری کشورهای دیگر، هنوز هم از حماسه‌های همان جنگ فیلم می‌سازند (که‌در بین آنها آثار باارزشی هم وجود دارد). در ایتالیا، زمانی که‌هنوزاشغالگران فاشیست درآن کشور حضورداشتند، فیلمسازان دوربین‌هایشان را به‌خیابانها آوردند اما اکنون،

گزارش کار

شمارهٔ گذشتهٔ "ماهنامه فیلم" که منتشر شد، بیشترین واکنشی را که شاهدش بودیم، اظهار تعجب بود. تعجب از این که "مجلهٔ سینمایی برای کدام سینما؟". اما تعجب‌هنگامی بیشتر می‌شد که ناباورانه به‌لیست فیلمهای در دست تولید می‌رسیدند. هرچند که آن خبرها نیز، به‌سرعت و با چند پرس‌و جوی محدود در فرصتی‌کوتاه‌تهیه شده بود و به‌این‌ترتیب، قاعدتا" خبرهای این شماره باید تعجب‌انگیزتر باشد. ولی واقعیت این است، و همچنانکه در شمارهٔ گذشته نوشتیم، تثبیت معیارهای عملی در کار سینما باعث پدید آمدن جنب و جوشی در تولید فیلم شده است و تازه، خودمان هم این جنب وجوش را با ابعاد کنونیش، پس از انتشار شمارهٔ گذشته دریافتیم. ناخودآگاه، آغاز انتشار ماهنامه فیلم، همزمان با افزایش تولید داخلی شده است. بنابراین، طبعا بخشی از وظیفه ما، انعکاس این فعالیتها وبرخورد انتقادی - اما سازنده - با آن خواهد بود.

علاوه بر بخش خصوصی، واحدهای فرهنگی بسیاری از نهادها همچون سپاه پاسداران، کمیته‌های انقلاب اسلامی، جهاد سازندگی، بنیاد شهید، سازمان تبلیغات اسلامی و... در زمینه سینما - اعم از تولید یا نمایش فیلم- فعالیت‌هائی دارند که درکمتر جائی منعکس می‌شود. قصد آن داریم که یک به یک و به‌تفصیل، بازتاب

در پشت جبهه‌ها و دور از جبهه‌ها، آن‌قدر امکانات و آرامش وجود دارد که با چهل سال پیش و هنگامه یک جنگ‌جهانی در کشوری که هیچ‌جایش از آتش جنگ در امان نمانده بود، قابل مقایسه نیست.

سینمای ایران، تا آنجا که دیده‌ایم، تنها جنبه‌ای از جنگ را که در همان معدود فیلمهای دربارهٔ جنگ مدنظر داشته، حادثه‌سازی و هیجان‌پردازی کاذب همراه با شعارهائی‌ست که عموما بطور سطحی مطرح می‌شوند. درواقع، جنگ بهانه‌ای شده است تا آنها تیر و ترقه‌ای درکنند و دو گروه را در کوه و کمر بجان هم بیندازند. فرقی‌نمی‌کند، اگرجنگ هم نبود، آنان همین کار را می‌کردند، اما نامها عوض می‌شد.

از حق نباید گذشت که یکی از دلایل این امر، سیاستهای عمومی مسئولان درمورد تبلیغات جنگی‌ست، که چنین پیامدی داشته. اما بی‌شک، همهٔ آن کسانی که فیلمهای بی‌محتوا دربارهٔ جنگ ساخته‌اند، نمی‌توانند بدینگونه خود را تبرئه کنند. از کوزه همان برون‌تراود که دراوست. به‌طور حتم، دیدگاه مسئولان و برنامه‌ریزان سیاست تبلیغاتی جنگ، این است که در شرایطی که هنوز جنگ پایان‌نیافته، تهییج و ترغیب به‌مبارزه‌باید محور فیلمهاباشد ونباید با نمایش نقاط ضعف و جنبه‌های غیرمثبت، باعث‌تزلزل در این روحیه شد. این درست، اما نباید ازیاد برد که گاهی تداوم در تکرار یک بعد از ابعاد، خودمی‌تواند به‌یکی از جنبه‌های غیرمثبت تبدیل شود. ضمن آن که پرداختن به‌همهٔ جنبه‌ها، اگر به‌شکل درست انجام شود، شعور و شعار را همراه خواهد کرد، که می‌تواند چاشنی تواناتری برای هدف‌گرفتن دشمن باشد.

هفتهٔ فیلمی که سال گذشته به‌مناسبت دومین سالگرد جنگ تحمیلی برگزار شد، یک رویداد سینمائی ناموفق بود. عدم تبلیغات‌کافی بجای خود، اما کیفیت ناخشنودکنندهٔ فیلمها، مهمترین عامل‌این‌امربود. به‌طوری‌که همان معدود تماشاگران نیز، اغلب در نیمه‌های نمایش فیلمها، سالن را ترک می‌کردند. امسال، در سومین سالگرد جنگ، باز هم یک "هفته فیلم" توسط وزارت ارشاد اسلامی برپا خواهد شد. در این هفته فیلم می‌توان دید که چنتهٔ فیلمسازان در پرداختن به‌جنگ، چه اندوخته است. ■

دهندهٔ این فعالیتها باشیم. از سوی‌دیگر، نشستن پای گفتگوی مسئولان و مراجع تصمیم‌گیری و اجرائی مانند بخش سینمائی وزارت ارشاد اسلامی، تلویزیون، کمیسیون ارشاد و هنر اسلامی مجلس شورای اسلامی، همچنین مسئولان آموزش سینمائی مانند دانشگاه هنر، مدرسه عالی صدا و سیما، مرکز اسلامی آموزش فیلمسازی، مقامهای جهاد دانشگاهی و ستاد انقلاب فرهنگی، و مراکز سینمای آماتور، از دیگر هدفهای ماست که دست یافتن به آنها، تنها همکاری مسئولان را می‌طلبد.

درکنار انعکاس آنچه در حیطهٔ سینما در ایران می‌گذرد، نگاه به‌سینمای دنیا را نه‌تنها گریزناپذیر، که لازم و حتمی می‌دانیم. طبیعی‌ست که نمی‌توانیم و نمی‌خواهیم به‌دور خود حصار بکشیم. به‌رویه‌های مبتذل و سطحی سینمای دنیا کاری نداریم اما خبرها وحرفهای جدی را باید مطرح کرد و با دیدگاههای سینماگران و تحولات سینمای دنیا باید آشنا شد. مهم نیست که این خبرها واین دیدگاهها، تا چه حد به‌علائق و معتقدات ما نزدیک است. مهم، آشنائی با آنها برای کسب موضع آگاهانه است. بدیهی‌ست که انتظار نمی‌رود به عنوان مثال، فیلمسازی از آن سوی دنیا، دربارهٔ موضوعی، درست مثل ما فکر کند وبازتاب هر دیدگاهی هم، به‌معنای تایید آن نیست. تصورمان بر اینست که آگاهی از این خبرها و دیدگاهها، می‌تواند ماخذی برای تایید یا رد آنها باشد. حال آن که اظهار نظر در بی‌خبری، گام زدن در سنگلاخی پر مخاطره و تاریک است.

شمارهٔ گذشته را با کیفیتی که تنها شاید ۳۰ درصد از آنچه مورد نظرمان است،

بقیه در صفحه ۵۷



برنامه‌های «هفته‌فیلم» به‌مناسبت سومین سالگرد آغاز جنگ تحمیلی

"هفته فیلم" به‌مناسبت سومین سالگرد آغاز جنگ تحمیلی، از ۳۱ شهریور تا ۶ مهر، یکی از برنامه‌های ستاد تبلیغات جنگ در هفته جنگ است. اداره کل تحقیقات وروابط سینمائی وزارت ارشاد اسلامی که برگزارکننده این هفته فیلم است، پس از تجربه‌اندوزی از هفته فیلم سال گذشته، پیش‌بینی‌هائی جهت برپائی موفق‌تر این برنامه کرده است. متاسفانه به‌دلیل فاصله‌ای حدود یک ماه میان آخرین مهلت ما برای بستن صفحات مجله و سالگرد جنگ، موفق به تهیه و چاپ برنامه‌های این هفته فیلم نشدیم. اطلاعاتی که کسب کرده‌ایم و در زیر میخوانید، مربوط به نکته‌هائیست که تا سوم شهریور درباره هفته فیلم مشخص شده و ممکن است تاکنون تغییراتی کرده باشد و یا تا آغاز هفته جنگ، دچار تغییر شود.

چند فیلم سینمایی ایرانی برای اولین بار در این «هفتهٔ فیلم» نمایش داده خواهد شد.

هدف

در "هفته‌فیلم" به‌مناسبت سالگرد جنگ تحمیلی، تعدادی از فیلمهائی که در ارتباط با این جنگ ساخته شده به‌نمایش در خواهد آمد. در اوایل مرداد ماه امسال، اداره کل تحقیقات وروابط‌سینمائی وزارت‌ارشاد اسلامی، طی یک‌اطلاعیه‌از فیلمسازانی که‌درباره جنگ فیلم ساخته‌اند، دعوت به‌عمل آورد تا فیلمهایشان را برای شرکت‌در‌این هفته فیلم ارائه‌دهند. فیلمها می‌توانند ۱۶ و ۳۵ میلیمتری، مستند و داستانی، و کوتاه و بلند باشد.

هدف‌از برپائی این هفته‌فیلم، در وهله اول مانند سایر برنامه‌های هفته‌جنگ، تجلیل از شهدای جنگ وگرامیداشت پیامدهای مثبت آن‌است. دومین هدف هفته فیلم، تشویق فیلمسازانیست که به این رویداد عظیم پرداخته‌اند و برخی از آنها با به‌خطر انداختن جان خود، لحظه‌های این رزم بزرگ را ثبت کرده‌اند.

برنامه

فیلمها قرار است هر روز سه نوبت در ساعتهای ۱، ۴ و ۷ بعد از ظهر در سینمای آزادی به نمایش درآید که پیش‌بینی می‌شود نوبت‌اول وآخر هر روز به‌فیلمهای بلندداستانی و ساعت ۴، به‌نمایش فیلمهای کوتاه و مستند اختصاص داده شود. تجربه‌ای که برگزارکنندگان، از هفته فیلم سال گذشته کسب کرده‌اند، این است که به دلیل نمایش همیشگی فیلمهای مستند و خبری از جنگ در تلویزیون، برپائی یک هفته فیلم از آثار مستند جنگی، تماشاگر زیادی جلب نخواهد کرد. از این رو، امسال، تصمیم



ستاره دنباله‌دار



براین است که چند فیلم بلند سینمائی ایرانی که هنوز به‌نمایش عمومی درنیامده است ، گنجانده شود .

چند فیلم داستانی ارائه شده

تاکنون ، چند فیلم بلند سینمائی از ساخته‌های فیلمسازان ایرانی به وزارت ارشاد اسلامی برای شرکت در هفته فیلم ارائه شده است که البته هنوز کمیته انتخاب ، کار خود راآغاز نکرده است و حضور همه این فیلمها درهفته جنگ ، هنوز قطعی نشده‌است اما مسلم این است که تعدادی ازاین فیلمها یا فیلمهای بلند سینمائی دیگر ، دربرنامه‌های این هفته‌گنجانده خواهد شد .

فیلمهای سینمائی که تا اوایل شهریور به وزارت ارشاد ارائه شده

به فیلمهای برگزیده جوایزی داده می‌شود و از سینماگران شهید تجلیل به عمل خواهد آمد.

عبارتست از:

"رهائی" ساخته رسول صدر عاملی ، "عبوراز میدان مین" ساخته جواد طاهری ، "بازداشتگاه" ساخته کوپال مشکات ، و "ستاره دنباله‌دار" ساخته سیروس کاشانی نژاد . به‌احتمال زیاد در فرصتهای بعدی ، تعدادی فیلم دیگر نیز به این نامها افزوده خواهد شد .

به‌این ترتیب ، پیش‌بینی می‌شود که هفته فیلم در سومین سالگرد آغاز جنگ تحمیلی ، بااستقبال زیاد علاقمندان روبرو شود و شاهد صفهای طولانی همچون جشنواره فجر ، باشیم . برگزارکنندگان هفته فیلم نیز با پیش بینی این استقبال ، هر روز دو نوبت برای نمایش فیلمهای بلند سینمائی در نظر گرفته‌اند . که هر فیلم یک نوبت در ساعت یک و نوبت دیگر در ساعت ۷ بعدازظهر به‌نمایش درخواهد آمد .

فیلمهای مستند

احتمالا تمامی فیلمهای مستندی که به‌مسئولان برپائی هفته فیلم‌ارائه می‌شود ، در برنامه‌ها گنجانده خواهد شد ، زیرا پیش‌بینی نمی‌شود که در این فیلمها مواردی وجود داشته باشد که از نظر کمیته انتخاب ، مردود شناخته شود . به‌ویژه که تعدادی از این فیلمها پیش از این ــ اغلب در تلویزیون ــ به‌نمایش درآمده است .

این فیلمها ۱۶ و ۳۵ میلیمتری است و محدودیت زمانی ندارد . در میان آنها ،از فیلمهای کوتاه تا بلند ۲ ساعته نیز وجود دارد .

جوایز

تفاوت هفته فیلم امسال با سال گذشته این است که این‌بار جوایز و دیپلم های افتخار نیز به فیلمهای برگزیده داده خواهد شد اما هنوز نوع جوایزو تعداد آنها مشخص نیست . هدف از اهدای جوایز، هر چند که ممکن است فیلمها از کیفیت بسیار



بازداشتگاه

«رهایی» درهفتهٔ جنگ

کارگردان: رسول صدرعاملی ــ فیلمنامه: فریدون جیرانی، صدر عاملی. تدوین: روح‌الله امامی ــ مدیر فیلمبرداری: علی مزینانی ــ بازیگران: داود رشیدی، هیلدا پیرزاد، داود رضائی، پریدخت اقبالپور، زری برومند، افشین مزینانی، ایرج سرباز ــ تولید مشترک اداره کل تولید فیلم وزارت ارشاداسلامی و سازمان سینمائی میلاد.

"رهائی" را روی موویولا در شرایطی دیدیم که فقط گفتگوها ضبط شده بود و موسیقی و صداهای زمینه قرار بود بعدا به‌فیلم اضافه شود. هنوز "فید"ها و "دیزالو"ها و سایر تروکاژها روی فیلم انجام نشده بود و رنگهای ناهماهنگ کپی‌کار ــ که بخش‌های سیاه و سفید نیز در آن وجود داشت ــ گاهی چشم را می‌آزرد. درچنین شرایطی، و با توجه به ده بار وقفه در لابلای فیلم برای تعویض حلقه‌های فیلم و نوار صدا، بدیهی‌ست که نمی‌توان به‌تمامی در فضای فیلم قرار گرفت و داوری شایسته‌ای درباره کیفیت کار انجام داد. آنچه‌می‌توان نوشت، برداشت هائیست از تماشای غیر معمول یک فیلم ناقص.

آنچه در "رهائی" در خور اهمیت است، مضمون تازه آن در قیاس‌با فیلمهائیست که تاکنون‌پیرامون جنگ ساخته شده‌است. فیلم، محتوای تازه‌ای‌هم دارد که به‌رغم مطرح‌شدن آن در تحلیلهای مربوط به جنگ، در فیلمهای سینمائی اصلا مورد توجه قرارنگرفته است. جوانی در جبهه، یک پایش را از دست می‌دهد و پس از بازگشت از جبهه، بخاطر موقعیت تازه‌اش، در تصمیم‌گیری برای‌آینده‌اش وازدواج با دختر دائیش دچارتردید می‌شود. یک سوی داستان، مربوط به زندگی خصوصی اوست. سوی دیگر، جستجوی او برای یافتن نویسنده‌نامه نیمه تمامی‌ست که او پیش از مجروح شدن، در سنگر عراقیها پیدا کرده است. نامه پراحساسی که حکایت از همبستگی نویسنده آن با ایرانیها دارد. فیلم، می‌خواهد در قالب‌این داستان، به‌موضوع پیوستگی بنیانی توده‌های متخاصمی که اینک درجبهه های جنگ تحمیلی یکدیگر را هدف گرفته‌اند، عینیت ببخشد. به‌این که نیروهای درگیر، می‌توانند و باید هدف‌مشترکی‌را دروحدت یکدیگر نشانه روند اما جنگ افروزان و دشمنان، آنها را رودرروی‌یکدیگرقرارداده‌اند.

نکته مهم دیگر اینست که "رهائی" اولین کار رسول صدرعاملی است. به‌رغم آن که پیش از این، او تجربه فیلمسازی نداشته، اما رهائی باوجود ضعفهائی که دارد ــ دور از انتظار است. اولین مشکل فیلم، دو پاره بودن آن است. داستان فیلم، به‌راحتی می‌تواند موضوع دو فیلم

والایی برخوردارنباشد، تشویق‌فیلم‌ساز ان برای ساختن فیلمهای بهتر است. هنوز داور یا هیئت داوری اهداکننده جوایز نیز مشخص نشده است.

تجلیل از شهدای سینماگر

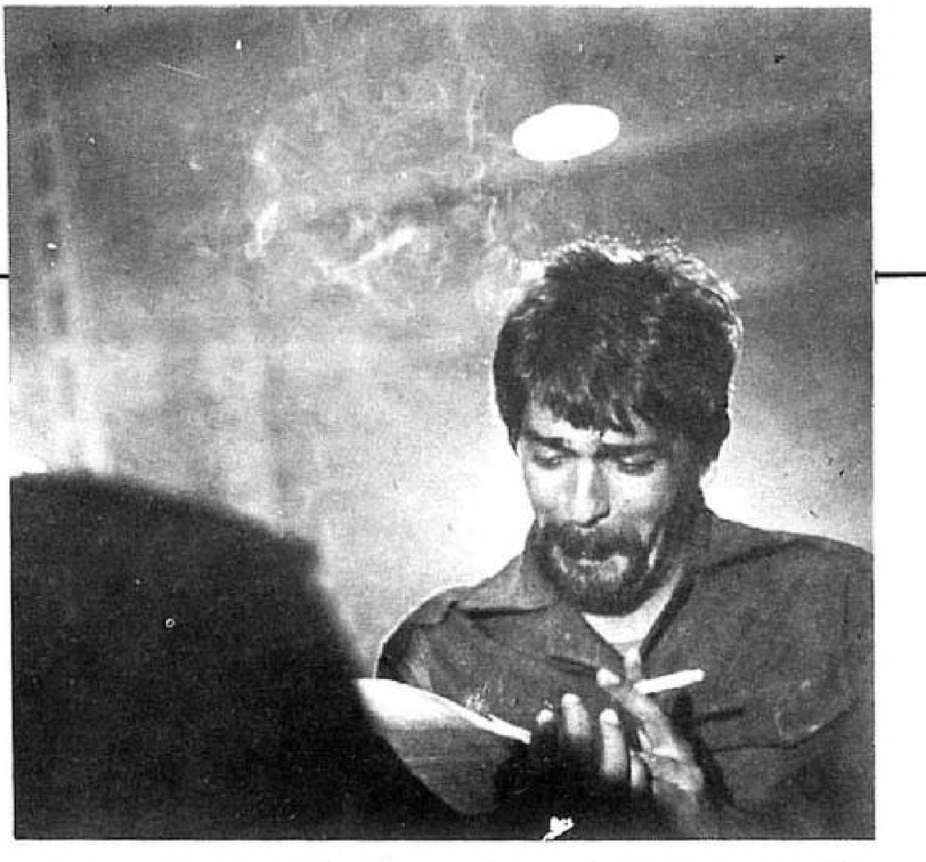
از دیگر برنامه‌های این هفته فیلم، تجلیل از شهدای سینماگر است، آنها که در جبهه‌های جنگ تحمیلی و در حین ثبت لحظه‌های رزم و ایثار، جان باختند. قراراست این برنامه با حضور خانواده‌های این شهدا انجام شود و لوحه‌های یادبودی به‌پاس فداکاریهای این سینماگران به خانواده‌های آنها اهدا شود. زیرا تاکنون از آنها به‌نحو مطلوبی سپاسگزاری و تجلیل نشده است.

نشریه هفته فیلم

امسال قرار است برای هفته فیلم یک کاتالوگ نیز چاپ شود. در این کاتالوگ نام و مشخصات‌وخلاصه داستان فیلمها، شرح زندگی شهدای فیلمساز، و تاریخچه‌ای از جنگ و تحولات سه ساله آن به‌چاپ خواهد رسید.

از آنچه پیداست، به‌رغم آن که تدارکات هفته فیلم دیرتر اززمانی که باید آغاز شده، امسال هفته‌فیلم بهتر و موفقتر از سال گذشته برپا خواهد شد. ■





مستقل باشد . یکی کندوکاو درروحیات یک جوان معلول به‌هنگام برخورد با زندگی خصوصی‌اش، و دیگر، همان پیوستگی بنیانی نیروهای درگیرجنگ . پرداختن به هر دو موضوع ، مانع از دستیابی به عمق هر دو شده است . می‌بینیم که پس از معلول شـــدن "قاسم" ، بیشتر زمان فیلم به سر- گشتگی او و کلنجار رفتن با خود و خانواده‌اش برای تصمیم‌گیری درباره ازدواجش اختصاص یافته است . پس ازروشن شدن مضمون نامه توسط آن روحانی کـه در بیمارستان معلولان بستری است ، قاسم به‌جستجوی‌نویسنده نامه می‌پردازد و فیلمساز، زندگـــی خصوصی اورا رها می‌کند اما درپایان — درفصل عروسی قاسم — فیلمساز از درآمیختن دو موضوع ، استفاده خوبی می‌کند . صحنه پایان فیلم ، درواقع ، نمایش‌وصلت قاسم و افسر عراقی ، و در معنائی وسیعتر عینیت بخشیدن به آن یگانگی خواستهای درونی نیرو های متخاصم است . چه بهتر بود که صدرعاملی ، نویسنده نامه را نایافته باقی مـی‌گذاشت و به‌شکلی دیگر، مضمون مورد نظرش‌را تعمیم می‌داد .

یکی دیگر از کاستی‌های فیلم ، بی‌هویت بودن شخصیت‌هاست . از قاسم ، تنها این را می‌دانیم که او قبلا به‌فوتبال علاقه‌داشته‌و بعد راهی جبهه‌ها شده . این می‌تواند اشاره‌ای به‌دگرگونی اوباشد . اما بعد درجدال با خود (وآن صحنه بخاطر آوردن دعای‌شبانه‌مرد روحانی دربیمارستان) فیلمساز می‌خواهد بگوید که او دچار دگرگونی عمیق‌تری شده است . با این حال ، پس از آن شب ، درمی- یابیم که قاسم ، آن طور سراسیمـــه و با عجله ، فقط‌با دائی لکوموتیورانش به‌اهواز رفته و بازگشته است؟ پس — آن دگرگونی چه حاصلی در اوداشته است؟

رهائی ، از یک بیماری مـزمن فیلم فارسی هم در امان نمانده‌است . تـوپ و تشر زدن دائـی به پسر نوجوانش، و مجادله او با همسرش، حکایت‌از سطحی پائین از فرهنگ و طرز تفکر دارد ، که با جملات قصار او— همان بیماری مزمن — در تضاد است .این جملات قصار را تقریبا از زبان همه شخصیتهای فیلم می‌توان شنید که توجیه شدنی نیست .

بررسی بیشتر فیلم را به پس ازتماشای نسخه‌کامل آن وامی‌گذاریم واین یادداشت شتابزده را با اشاره به‌چند نکته پایان می‌بریم . یکی، بیـرون آمدن مزینائی — فیلمبردار فیلم — از آن قالبهای کلیشه شـده تصویربرداری‌که‌از خاچیکیان آموخته بود . مزینانی ، این‌بار متفاوت بـا کارهای گذشته‌اش است . دیگر، یاد کردن از یک صحنه درخشان: پیش‌از آغاز حمله‌دراوایل فیلم ، رزمندگانی که از آسایشگاه بیرون می‌آیند تا به سوی‌جبهه بروند ، در مقابل آینه‌ای که‌پوسترچند شهید نیز در کنار آن دیده می‌شود ، می‌ایستند وبه‌سرعت خود را می‌آرایند . گوئی به ضیافت می‌روند . این‌نما ، به‌خوبی ، نمایشگر اشتیاق آنان به‌شهادت است .

و نکته پایانـی ، اشاره دوباره به‌این کـه "رهائی" ، چیزی بیشتـر از یـک "کار اول" از یک فیلمساز بی‌تجربه است . ■



در دست تولید

● **سنگر خالی نیست**

کارگردان: جمشید حیدری ــ فیلمنامه: سیروس الوند ــ فیلمبردار: فرج‌اله عبادی ــ بازیگران: حسین کسبیان، فخری خوروش.

فیلم درباره درگیریهای دو برادر است که با اعزام یکی از آنها به جبهه، وارد ماجرای تازه‌ای می‌شود.

● **به خاک ابراهیم**

کارگردان و نویسنده فیلمنامه: مهدی مصیری ــ فیلمبردار: جمشید الوندی ــ بازیگران: عزت‌اله انتظامی مهدی فخیم‌زاده ــ محصول شرکت فیلم ایران.

دانشجوئی در زمان انقلاب شهید می‌شود، پدر به دنبال پسر، همه‌جا را زیرپا می‌گذارد و با مسائل پیچیده‌ای روبرو می‌شود.

● **نقطه ضعف**

کارگردان: رضا اعلامی ــ فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست ــ بازیگران: جواد گلپایگانی، جمشید آریا، ابهری، راوک، و حسین پرورش.

فیلمنامه، بر اساس کتاب نقطه ضعف اثر "آنتونیس ساماراکیس" نویسنده یونانی نوشته شده و دارای موضوع سیاسی‌ست. فیلم، به یک رابطه عاطفی در متن خفقان یک دیکتاتوری می‌پردازد. نکته جالب این است که داستان، در فضای ایرانی پیاده نشده و اصولا، زمان و مکان معینی ندارد.

● **خاک و خون**

کارگردان: کامران قدکچیان ــ فیلمنامه: رضا میرلوحی ــ فیلمبردار: جمشید الوندی ــ بازیگران: مهدی فخیم‌زاده، میترا شایسته، احمد قدکچیان ــ محصول شرکت فیلم ایران.

یک سرمایه‌دار که از حمایت رژیم سابق برخوردار است برای ساختن کازینوی خود سعی دارد با زور زمینی را از چنگ شخصی بیرون بیاورد ولی با مقاومت شدید او روبرو می‌شود. او برای رسیدن به خواسته‌اش به شیوه‌های مافیائی متوسل می‌شود و همین خود زمینه یک اعتراض عمومی را فراهم می‌کند.

● **مدار بسته**

کارگردان: رحمان رضائی ــ بازیگر: حبیب اسماعیلی ــ محصول سازمان سینمائی دالی فیلم،

فیلم، بر زمینه یکی از مسائل بغرنج اجتماعی ــ مسئله مسکن ــ و با انتخاب یک پدر و پسر به‌عنوان شخصیتهای اصلی به زندگی دو نسل می‌پردازد. هنوز سایر افراد کادر ــ سازنده و بازیگران دیگر فیلم انتخاب نشده‌اند.



حسین پرورش در نمائی از فیلم "نقطه ضعف" ساخته رضا اعلامی

خردمند ـ محمدرضا داودنژاد ومسعود موثقی.

بعد از پیروزی انقلاب اسلامی، چند روزنامه‌نگار قصد دارند کتابی شامل اسامی صهیونیست‌هائی که در ایران فعالیت دارند، منتشر کنند. آنها هیچگونه اطلاعی در این زمینه ندارند ولی با یک بلوف در روزنامه‌ها اعلام می‌کنند که این کتاب بزودی منتشر خواهد شد. دست‌هائی برای جلوگیری از انتشار کتاب خیالی بکار می‌افتد و مبارزه‌ای خونین آغاز می‌شود.

● پایگاه جهنمی

سناریست و کارگردان: اکبر صادقی ـ فیلمبردار: فریدون قوانلو ـ تهیه‌کننده: گروه تعاون و توزیع فیلم ایران ـ بازیگران: فرامرز قریبیان، حسین ملاقاسمی، کاظم افرندنیا، علی محزون، جمشید آریا و ذکریا هاشمی.

یک ناوچه دریائی ماموریت پیدا می‌کند یکی از پایگاه‌های دشمن را منهدم کند. دشمن که از حمله مطلع شده، خود را برای مقابله آماده میکند.

● کمال‌الملک

علی حاتمی که هنوز هم دست بکار سریال تلویزیونی جاده ابریشم است و فیلم "حاجی واشنگتن" را آماده نمایش دارد، قرار است بزودی فیلمبرداری فیلم تازه‌ای را باسم "کمال‌الملک" آغاز کند که مثل اکثر فیلم های حاتمی دارای زمینه‌ای تاریخی است. درین فیلم جمشید مشایخی (به نقش کمال‌الملک)، اکبر عبدی و عمید چری نقش‌های اصلی را بازی خواهند کرد.

● بنفشه زار، آماده نمایش

فیلم تازهٔ محمدباقر خسروی بنام "بنفشه‌زار" که بر اساس قصه‌ای از غلامحسین ساعدی ساخته شده، آمادهٔ نمایش شد. بنفشه‌زار که محصول دهل فیلم است، توسط رضا پاک‌زاد به طور رنگی فیلمبرداری شده و در آن اسماعیل محمدی، رضا کرم رضائی، مریم فرخ‌نیا، عنایت‌بخشی و سروش خلیلی بازی کرده‌اند.

داستان فیلم در یک روستا می گذرد که بر اثر قحطی، هر روزعده‌ای از اهالی تلف می‌شوند. عامل اصلی این مصیبت، شخصی‌ست که همیشه گرسنه است و همه چیز را می‌خورد، به‌این جهت اهالی روستا تصمیم می گیرند به‌شکلی از شر او خلاص شوند.

تدارک وسیع برای «کوچک جنگلی»

فراهم آوردن وسایل و امکانات فیلم جدید ناصر تقوائی، شروع فیلمبرداری را به‌تعویق انداخته‌است این فیلم را که نام "کوچک جنگلی" برایش انتخاب شده، تقوائی براساس فیلم نامه‌ای از خودش، برای بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان می‌سازد. با تدارک وسیعی که در بخش فرهنگی بنیاد آغاز شده، چند ماه طول خواهد کشید تا وسایل لازم برای آغاز فیلمبرداری مهیا شود. از جمله، سفارش ساخت چندهواپیمای‌مدل، از نوع هواپیماهای بمب‌افکن انگلیسی است که در آن زمان، مورد استفاده نیروهای اشغالگر قرار می‌گرفت. ساخت این هواپیماهای مدل که به‌طریق کنترل از راه دور هدایت می‌شوند، به‌خارج از کشور سفارش شده است.

همچنین تاکنون، بیش از ۲۰۰ دست لباس برای بازیگران اصلی و دو هزار دست لباس برای سیاهی لشگر فیلم دوخته شده است. به‌گفته یک مقام بخش فرهنگی بنیادمستضعفان هزینه تهیه این فیلم، ۱۵ میلیون تومان برآورد شده است.



"بنفشه زار" براساس قصه‌ای از غلامحسین ساعدی، ساختهٔ باقر خسروی

● عبور از میدان مین

نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: جواد طاهری ــ فیلمبردار: فرج‌اله حیدری ــ تهیه‌کننده: سبوکی ــ بازیگران: سعیدراد، مجید مظفری، فرهنگ حیدری، نادر دلاوری، سعید نیوندی.

یک گروهان از پاسداران و سربازان ایرانی در یک درگیری شدید موفق به استقرار در یک قلعه، با اهمیت استراتژیک می‌شوند و گروهی از سربازان عراقی را اسیر می‌کنند. دشمن که تمامی راهها را مین‌گذاری و قلعه را محاصره کرده، با تمام قوا سعی می‌کند قلعه را از نیروهای ایرانی باز پس بگیرد. رزمندگان در درون قلعه با کمبود مهمات و غذا، تا آخرین نفس مقاومت می‌کنند و ....

● قتلگاه

نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: محمد علی سجادی ــ فیلمبردار: علیرضا زرین‌دست ــ موسیقی متن: محمدرضا علیقلی ــ بازیگران: حبیب اسماعیلی، عنایت بخشی، علی محزون، کهنموئی، تانیا جوهری، منظر لشگری، مهدی میامی، محبوبه بیات، مهری ودادیان محصول گروه تعاون.

جسدی در یک زباله‌دانی یافته می‌شود و یک بازپرس و یک کارآگاه مامور ردیابی ماجرا می‌شوند. در مسیر جستجوی آنها فیلمساز نگاهی به روابط اجتماعی دارد.

"قتلگاه" نخستین فیلم بلند سجادی است. او پیش از این، چندین فیلم ۸ و ۱۶ و ۳۵ میلیمتری ساخته است.



یک نما از فیلم "عبور از میدان مین" ساخته جواد طاهری

● ریشه درخون

نویسنده فیلمنامه و کارگردان: سیروس **الوند ــ فیلمبردار: رضا بانکی ــ بازیگران: فرامرز قریبیان، اکبر زنجانپور، حمید طاعتی، ذکریا هاشمی.**

در سال ۱۳۴۲، جوانی که اسامی گروهی از انقلابیون را در اختیار دارد و تحت تعقیب است، به‌جنگلهای شمال فرار می‌کند و در آنجا نزد هیزم شکنی پناه می‌گیرد. اما مخفی‌گاه او کشف می‌شود و ژاندارمری، منطقه را محاصره می‌کند.

● عفریت

تهیه‌کننده و کارگردان: فرشید فلک‌نازی ــ فیلمبردار: علی مزینانی بازیگران: فرامرز قریبیان ــ آهو



حبیب اسماعیلی و تفرشی آزاد نمائی از فیلم "قتلگاه" ساخته محمدعلی سجادی

تهیه‌فیلمهای کوتاه در بنیاد

در بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان ، علاوه برفیلمهای بلند ، چند فیلم کوتاه نیز در دست تهیه و آماده‌ٔ نمایش است . این فیلمها ، همگی مستند هستند . یک مقام این بنیاد درباره‌ٔ هدف تهیه فیلمهای کوتاه گفت :

"این کار ، امکانی‌ست برای تجربه‌اندوزی فیلمسازان علاقمندی کـه هنوز تجربه‌ٔ لازم برای ساختن فیلمهای بلند را ندارند . ساخته شدن این فیلمها ، به‌ما هم‌این امکان را می‌دهد تا استعدادها را ارزیابی کنیم و براین اساس ، امکانات لازم را برای ساختن فیلمهای بلند در اختیار فیلمسازان قرار دهیم . به‌علاوه که طبق برنامه‌ریزی‌های انجام شده ، سینماها باید قبل از فیلم‌اصلی ، یک فیلم کوتاه نیز نمایش دهند . و چه‌بهتر که این‌فیلمها مربوط به‌مسائل داخلی باشد . "

یکـی از فیلمهای کوتاه مستند که تهیه شده و هم اکنون به‌عنوان فیلم کوتاه در سینماهای بنیادمستضعفان بـه نمایش درمـی‌آید ، فیلمی‌ست درباره‌ٔ "سنگ معدن بالا ست" که نحوه استخراج و آماده‌سازی نوعی سنگ‌معدن مخصوص مورد استفاده در زیرسازی راه‌آهن ، و فعالیتهای کارگران و مهندسان ایرانی را در معدن نمایش می‌دهد . این‌فیلم توسط رامبد لطفی" ساخته شده است . لطفی ، فیلم دیگری از فعالیتهای کارخانه ایران‌ابزار (که تحت پوشش بنیاد است) در دست تهیه دارد .

فیلم دیگر ، درباره‌ٔ خانه‌سازی در ایران است که کیومرث پوراحمد آن را می‌سازد . علاوه بر این سه‌فیلم ، محمدرضا ممجد و شرافتمند ، در حال ساختن فیلمی ۴۵ دقیقه از فعالیتهای بنیاد مستضعفان هستند . این فیلم برای تلویزیون ساخته می‌شود و سه قسمت ۸ دقیقه‌ای‌آن برای نمایش در سینماها آماده خواهد شد .

• وزارت ارشاد اسلامی، پنج کتاب سینمائی منتشر می کند.

اداره کل تحقیقات و روابـط سینمائی وزارت ارساد اسلامی ، پنج کتاب سینمائی در دست انتشار دارد که قرار است تا دهه فجر منتشر شود . این کتابها عبارتست از :

ـ اصول تدوین فیلم ، ترجمه پرویز نوری .
ـ تاریخچه سینمای مستنـــد ، ترجمه مرتضی پاریزی .
ـ راهنمای فیلمسازی، تـرجمه بهرام ری‌پور .
ـ سینمای جهان سوم ، نوشته جمال امید .
ـ سینمای‌ایران پس از انقلاب اسلامـی (جلد دوم) کار گروهی به دو زبان فارسی و انگلیسی

•تغییرنام،و فیلم آینده

نام فیلم "حسن سنتوری "ساخته "خسرملکان " به"زخمه" تغییر یافت واحتمالا درمهرماه به‌نمایش درخواهد آمد . ملکان ، بزودی فیلم تازه‌ای را براساس فیلمنامه‌ای که خود نوشته ، جلوی دوربین می‌برد . این فیلم که "توطئه" نام دارد ، درباره‌ٔ خراب کاریهای عوامل عراق در ایران است و آن را علی مزینانی فیلمبرداری خواهد کرد .

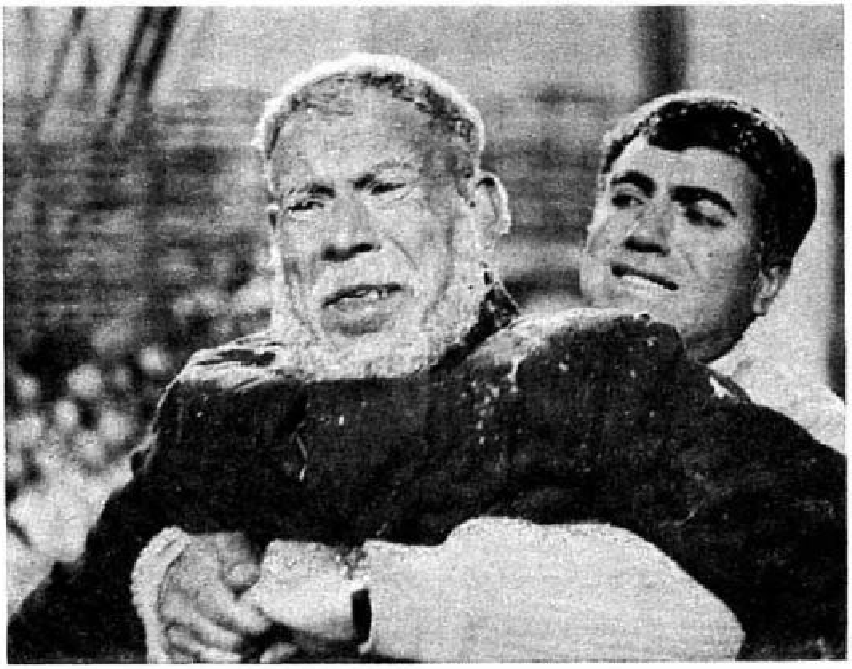


فخری خوروش و مهدی فخیم‌زاده ـ نمائی از فیلم "زخمه" ساخته‌ٔ خسرو ملکان

● صدابرداری «شیلات»

آخرین فیلم رضا میرلوحی با نام "شیلات" در مرحلهٔ صدابرداری است. این فیلم را که براساس فیلمنامه‌ای از "بلیش" توسط جمشید الوندی فیلمبرداری شده، جواد گلپایگانی در سازمان سینمائی سونات فیلم تهیه‌کرده است و در آن داود رشیدی، مهین شهابی، علی شعاعی، احمد قدکچیان و کنعان‌کیانی بازی دارند.

فیلم دربارهٔ ماجرائی‌ست که در زمان رژیم گذشته، بر کارگران شیلات شمال می‌گذرد. آنها متوجه می‌شوند که مقدار زیادی خاویار توسط زنی از انبارهای شیلات به‌سرقت می‌رود و به خارج از کشور صادر می‌شود. کارگران در اعتراض به این اعمال، ایستادگی می‌کنند و کار به‌درگیری می‌کشد.



داود رشیدی به نقش یک ترکمن ــ نمائی از فیلم "شیلات" ساختهٔ رضا میرلوحی

دوفیلم دیگردربنیاد

دربخش فرهنگی بنیاد مستضعفان مقدمات تهیه دو فیلم به‌پایان رسیده که با انتخاب بازیگران و کادر فنی، فیلمبرداری آنها بزودی آغاز خواهد شد.

یکی از این فیلمها، فعلا "کاپیتولاسیون" نام دارد که احتمالا نام آن تغییر خواهد کرد. فیلمنامه را کیومرث پوراحمد نوشته و خود آن را کارگردانی می‌کند. فیلم، نگاهی‌ست به‌زندگی طاقت‌فرسای کارگران جنوب ایران در شرکتهای خارجی، در دوران پیش‌از انقلاب. کاپیتولاسیون در بوشهر فیلمبرداری می‌شود.

فیلم دیگر، "مراد، مراد من" است که فیلمنامه‌اش را علی اصغر عسگریان نوشته و آن را کارگردانی می‌کند. داستان این فیلم، دربارهٔ زندگی‌یک قهرمان کشتی فرنگی است که در اوج قهرمانی، با رژیم گذشته مبارزه می‌کرد و بعد از انقلاب، در جبهه، مجروح شد و اکنون معلول است.

سربداران

فیلمبرداری آخرین قسمت‌های یکی از پرخرج‌ترین سریال‌های تلویزیونی با نام "سربداران" به پایان رسید. دراین سریال که بقولی عظیم‌ترین و پرهنرپیشه‌ترین سریال‌تلویزیونی بشمار می‌رود، صد و سی هنرپیشه نقش‌های اصلی و شانزده هزار و پانصد سیاهی لشگر بازی دارند.

برای‌فیلمبرداری صحنه‌هایی از این فیلم دکورهای عظیمی بشکل یک روستا در ۱۵ کیلومتری کرج ساخته شده‌که دارای معماری دوران مغول ــ زمانی که وقایع‌این سریال‌اتفاق‌می‌افتد ــ است. و بقیه قسمت‌ها در اطراف کاشان، پشت باغ فین، ابیانه اردستان، اقدسیه تهران و یکی از استودیوهای تلویزیون فیلمبرداری شده‌است.

سریال با قیام مردم باشتین سبزوار به‌رهبری شیخ حسن جوری شروع می‌شود و با برانداخته شدن حکومت مغول خاتمه می‌یابد.

سناریوی این سریال توسط محمدعلی نجفی و رضا رهگذارنوشته شده است. سربداران را که در ۲۳ قسمت‌تهیه می‌شود، مهندس محمدعلی نجفی کارگردانی می‌کند و علی نصیریان به‌نقش شیخ جوری، عنایت بخشی به‌نقش خواجه شمس‌الدین علی، کشاورز، کرم رضائی، سوسن تسلیمی و... نقش‌های اصلی را بازی کرده‌اند. ■

در تلویزیون

سری‌دوم «جادوی سینما»

هوشنگ انصاری‌فر و کورش ــ وفائیان تهیه‌کنندگان برنامه تلویزیونی جادوی سینما که چندی پیش جای خود را به برنامه فانوس پندار داد ، در تدارک ادامه برنامه قبلی با شکل و محتوای تازه‌ای هستند .

دراین برنامه‌ها که با اسم‌جدید ومجری‌تازه‌ای ضبط‌خواهد شد ، کوشش شده مسائل فنی سینما بشکل ساده‌و همه فهم برای‌تمامی علاقمندان فیلم و سینما آموزش داده شود .

این برنامه‌احتمالا در ۲۶قسمت از شبکه دوم تلویزیون پخش خواهد شد و کارگردان تلویزیونی آن بعهده فرزاد هدایت فرد است .

از نو بسازیم

با اتمام برنامه پربیننده "محله بروبیا " که درشبکه دوم تلویزیون تهیه شده و روزهای پنج‌شنبه از این شبکه پخش می‌شود ، برنامه دیگری جای آنرا خواهد گرفت که "از نو بسازیم " نام دارد .

دراین برنامه که توسط چند تن از سازندگان محله بروبیا ــ مسعود رسام تهیه‌کننده و بیژن بیرنگ نویسنده تهیه می‌شود و در ۹ قسمت از تلویزیون پخش خواهدشد ، رضا رضوانی ، محمد رضائی ، منوچهر سامه ، احمد نیک‌کار ، اسماعیل پوررضا ، حمید جبلی ، آتیلا پسیانی ، حسین‌ایری و سامی تحصنی بازی کرده‌اند .

داستان‌این سریال به‌بیان‌احساسات ظریف و شیرین چهار کودک در یک تعطیل تابستان مدرسه می‌پردازد .مدرسه که سقفش خراب شده و بشکل متروکه درآمده ، قرار است به‌کلی تعطیل شود . بچه‌ها می‌دانند که اگر چنین اتفاقی بیفتد ،از یکدیگرجدا می‌شوند وممکن است در سال‌تحصیلی آینده هرکدام در مدرسه دیگری به‌تحصیل بپردازند . آنها تصمیم می‌گیرند با همکاری‌امام جماعت و بقیه ریش‌سفیدان محله ، مدرسه را دوباره بنا کنند .

این سریال توسط‌مینا تقوی کارگردانی ومسعود بهنام صدابرداری شده است .

شب‌گروهبان

براساس ماجرای پادگان‌لویزان که در عاشورای سال ۵۷ اتفاق‌افتاد و طی آن یک گروهبان و دو سرباز به‌نهارخوری‌این پادگان حمله‌وگروهی از افسران گارد شاهنشاهی را بقتل رساندند ، فیلمی در حال‌آماده شدن است‌که از شبکه اول تلویزیون پخش خواهد شد .

این‌فیلم که "شب‌گروهبان "نام دارد ، درباره آخرین ساعات زندگی گروهبان سلامت بخش است و حالات روحی و انگیزه‌های اعتقادی او را بررسی می‌کند . حوادث داستان در شب پیش از حادثه در خانه او می‌گذرد و به‌صحنه تیراندازی در نهارخوری پادگان لویزان منتهی می‌شود .

شب‌گروهبان توسط‌خسرو شایسته کارگردانی و محمد جواد نجم‌الدین تهیه شده است و احتمالا در آذرماه امسال پخش خواهد شد .

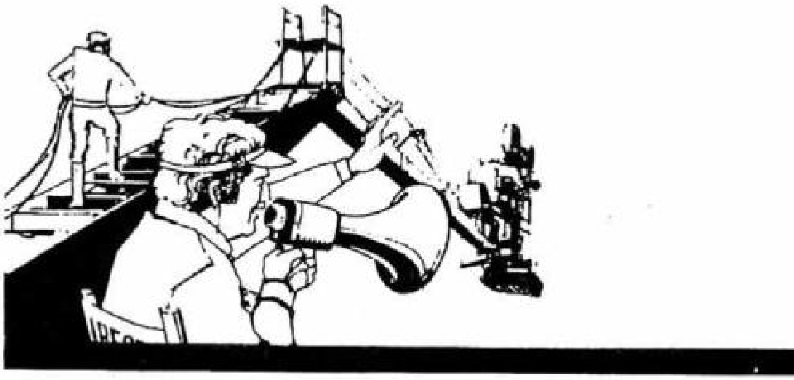
خرت و پرت

مجموعه تازه "خرت و پرت " در شبکه اول تلویزیون درحال‌آماده شدن‌است و از اوایل مهر ماه ازاین شبکه پخش خواهد شد . این مجموعه که در ۱۳ قسمت ۳۰ دقیقه‌ای تهیه شده ، موضوعهای مختلف اجتماعی را بشکل‌نمایشنامه کوتاه به نمایش می‌گذارد .

برنامه سینمایی شبکه اول

در حالی که برنامه تلویزیونی فانوس‌پندار همه هفته از شبکه دوم تلویزوین پخش می‌شود و این شبکه در تدارک ادامه دو برنامه دیگر در این زمینه ــ جادوی سینما و سینما تئاتر ۶۲ ــ است ، برنامه‌سازان شبکه اول نیز مقدمات ضبط یک برنامه سینمائی را آغاز کرده‌اند .

این برنامه که توسط فرید مصطفوی کاشانی و ابوالحسن داودی تهیه خواهد شد ، شامل قسمت‌های متنوعی از جمله پشت صحنه فیلم‌های‌سینمائی ،معرفی‌مکتب‌های سینمائی و سینمای کشورهای مختلف جهان ، بررسی فیلم ، و آموزش زبان فیلم خواهد بود .



سینمای ۸۰

•توتسی

کارگردان: سیدنی پولاک

سناریست: لاری گلبارت، موری شیزگال ــ بر اساس داستانی ازلاری گلبارت، دان مک گوایر ــ مدیر فیلمبرداری: ادن رویزمن ــ تدوین: فردریک استاین کمپ، ویلیام استاین کمپ ــ موسیقی متن: دیو کروسین ــ بازیگران: داستین هافمن، جسیکا لانژ دبنی کلمن، سیدنی پولاک ــ محصول آمریکا، ۱۹۷۲.

سیدنی پولاک، "در سه روز کندور" به روابط دهشتناک درون سازمان سیا پرداخت و در "مگر آنها به‌اسبها شلیک نمی‌کنند؟"، با بیانی استعاری، اجتماع آمریکا را نشانه گرفت. فیلم ماقبل آخر او به نام "اسب‌سوار الکتریکی" با شرکت جین فاندا و رابرت ردفورد، حکایتی‌است از زوال ارزش‌ها در جامعهٔ امروز آمریکا: یک‌کابوی قدیمی و درمانده به‌نمایش روی اسب در لاس‌وگاس‌روی می‌آورد اما سرانجام تاب تحمل آن همه خفت و خواری را نمی‌آورد وبا اسبش به‌سوی طبیعت می‌گریزد.

فیلم "توتسی" به‌گونه‌ای‌دیگر، اعتراضی‌ست علیه قراردادهای زندگی آمریکائی. یک هنرپیشه مرد، برای کمک به‌دوستش که بتواند نمایشی را روی صحنه بیاورد، به‌هیبت زنان درمی‌آید و به‌عنوان هنرپیشه زن، نقشی را در یک نمایش تلویزیونی بازی می‌کند. پس از موفقیت دراین نقش و تقاضای تهیه‌کننده برای ادامهٔ آن، نمی‌پذیرد و با پولی که دریافت می‌کند، دوستش امکان این را می‌یابد که نمایشنامه‌اش را روی صحنه ببرد.

•اولین خون

کارگردان: تدکوچف

سناریست: مایکل کوزول، ویلیام سکهایم، سیلوستر استالونه ــ بر اساس قصه‌ای از دیوید مورل ــ مدیر فیلمبرداری: آندرو لازلو ــ تدوین: جون چاپمن ــ موسیقی متن: جری گلد اسمیت ــ بازیگران: سیلوستر استالونه، ریچارد کرنا، برایان دنی ــ محصول آمریکا، ۱۹۸۲.

بازگشت از جنگ ویتنام و به ارمغان آوردن ناهنجاریهای آن، در سالهای اخیر دستمایه بسیاری از فیلمهای آمریکائی بوده است. زخمی که آمریکا از این جنگ خوردومخالفتی که در میان مردم برانگیخت، هرچند قدرتمداران را از دخالتهایشان در گوشه و کنار جهان بازنداشته است، اما باعث شده است که به‌رغم گذشت چند سال، هنوزهم فیلمسازان اعتراض خود را علیه آن جنگ ــ با نمایش پیامدهای دشواری آفرینش ــ در فیلمها بازتاب می‌دهند.



اولین خون

در فیلم "اولین خون"، یک جوان آمریکائی ازجنگ ویتنام بازگشته، عصبیت‌های حاصل از آن دوران را بروز می‌دهد و به‌عنوان یک ولگرد عاصی، تحت تعقیب پلیس قرار می‌گیرد. پس از مقداری تعقیب و گریز در جنگل و زد و خورد، تعدادی از افراد پلیس را می‌کشد و خودنیز، گوئی درهم شکسته و از کف رفته است.

•میسیونر

کارگردان: فرانک‌پری

سناریست: آبراهام پولانسکی، وندل میز ــ بر اساس داستانی‌نوشته جک آلن‌لگر ــ مدیر فیلمبرداری: بیلی ویلیامز ــ تدوین: پیترای برگر ــ موسیقی‌متن: جان ویلیامز ــ بازیگران: کریستوفر ریو ــ ژونویو بوژولد ــ

فرناندوری_ محصول آمریکا، ۱۹۸۲.

یک کشیش کاتولیک پس از موفقیتهائی در جنگ جهانی دوم به واتیکان منتقل می‌شود تامشکلات مالی آنجا را براساس تجارب و تحصیلاتی که دارد برطرف کند. بدلیل روابطی که یکی از دوستانش بامافیا دارد، مورد سوءظن قرار می‌گیرد که باهمکاری یک راهبه موضوع برطرف می‌شود، مشکلات‌مالی‌واتیکان حل شده و روابط این کشیش با وابستگان مافیا ادامه پیدا می‌کند. او به‌درجه کاردینالی ارتقاء پیدا می‌کند. ودر این هنگام بین وابستگان مافیا اختلاف می‌افتد که در نتیجه به‌این کشیش خیانت می‌شود. پاپ در حال مرگ است و کاردینال دیگری که شانس احرازمقام پاپ را دارد، از وی می‌خواهد که در کنار او باقی بماند.

●تشریح اجزاء

کارگردان: ویم وندرس

سناریست: رابرت کریمر، ویم وندرس _ مدیر فیلمبرداری: هنری آلکان، فرد مورفی _ تدوین: باربارا فون‌ویتر شاوزن _ موسیقی متن: یورگن نیپر _ بازیگران: پال گتی، ساموئل فولر، رابرت کریمر، ایزابل وین کارتن، راجر کورمن _ محصول مشترک آمریکا و پرتغال، ۱۹۸۲.

یک فیلم افسانه_ علمی که محصول مشترک چند کشور است، در پرتغال در حال ساخته شدن است. بودجه فیلم کم می‌آید و تهیه‌کننده آن بدنبال دریافت پول بیشتر، راهی هالیوود می‌شود. این فیلم بر اساس فیلم "آلن داون" بنام "خطرناکترین مرد زنده" بازسازی می‌شود. پس‌ازطی مشکلاتی، کارگردان نیز بدنبال تهیه کننده که گم شده است، می‌گردد و پس از اینکه او را می‌یابد، می‌فهمد که تهیه‌کننده از اینکه این فیلم افسانه_ علمی بطور سیاه و سفید ساخته می‌شود، ناراحت است. صبح روز بعد هر دو توسط یک آدمکش ناشناس به‌قتل می‌رسند.

"تشریح اجزا"، در واقع فیلم در فیلم است. بر اساس این فکر که "زندگی رنگی است اما سیاه وسفید بیشتر واقع‌گراست" ویم‌وندرس قبلا" نیز به‌ساختن فیلم از روی فیلمهای ساخته شده دست زده‌است نظیر نامه اسکارلت بر اساس جانی گیتارنیکلاس ری. وی همیشه به‌اقتباس از سینما علاقمند بوده است در کارهائی مثل آلیس در شهر (متاثر از جان‌فورد) و سلطان‌جاده‌ها (تاثیر گرفته از فریتس لانگ) چنین علاقه‌ای را از خود نشان داده است.



تشریح اجزاء

●توفان

کارگردان: پل مازورسکی

سناریست: پل مازورسکی، لئون کپیتانوس _ مدیر فیلمبرداری: دان مک آلپین _ تدوین: دان کمبرن_ موسیقی متن: استومو باماشتا_ بازیگران: جان کاساواتیس، جینا رولندز، سوزان ساراندون، ویتوریو گاسمن _ محصول آمریکا، ۱۹۸۲.

یک آرشیتکت بهمراه همسرش و تعدادی‌از دوستانشان در یک‌جزیره یونان با توفان درگیرمی‌شوند و پس از نجات، به‌وطنهای‌خود بازمی‌گردند. صحنه‌های جزیره، یادآورد صحنه‌های مشابه از فیلم "حادثه" آنتونیونی است و صحنه‌های نیویورک در فیلم، خاطره فیلم "سازش" الیاکازان و فیلم "مانهاتان" وودی‌آلن را زنده می‌کند.

● بهترین دوستان

کارگردان: نورمن جیوسن
سناریست: والری کورتن، باری لوینسون — مدیر فیلمبرداری: جوردن کرونن‌وت — تدوین: دان زیمرمان — موسیقی متن: میشل لوگران — بازیگران: برت رینولدز، گلدی هاون — محصول آمریکا، ۱۹۸۲.

نورمن جیوسن، پیش از این، فیلم "عدالت برای همه" را باشرکت آل‌پاچینو ساخته بود، که فیلمی بود در اعتراض به بی‌عدالتی قضایی در آمریکا. "بهترین دوستان"، یک‌کمدی به‌سبک کمدیهای مل‌بروکس است که‌با طنزش، دنیای پشت صحنهٔ سینمای هالیوود را به‌ریشخند می‌گیرد.

● فیلم دزدی دریائی

کارگردان: کن آناکین
سناریست: ترور فارانت بر اساس اپرای دزد دریائی پنزانس نوشته دبلیو اس گیلبرت و آ اس سولیوان — مدیر فیلمبرداری: رابین کوپینگ — تدوین: کنت دبلیو زمک — بازیگران: کریستی مک نیکول، کریستوفر اتکینز، تدهامیلتون — محصول استرالیا، ۱۹۸۲.

فیلم راجع به‌حوادثی است که در یک کشتی قدیمی توریستی اتفاق می‌افتاد. این یک اثر سرگرم کننده شبیه کمدیهای بینگ‌کرازبی وباب‌هوپ است که در آن به‌فیلمهایی نظیر جنگ ستارگان، آروارەها، و مهاجمان صندوقچه گمشده (فیلم ماقبل آخر استیون اسپیلبرگ) اشاره‌هائی می‌شود.

● هویت زن

کارگردان: میکل آنجلو آنتونیونی.
سناریست: میکل آنجلو آنتونیونی، ژرار براش — مدیرفیلمبرداری: کارلودی پالما — تدوین: میکل آنجلو آنتونیونی — موسیقی‌متن: جان‌فاکس — بازیگران: توماس میلیان، دانیلا سیلوریو، کریستین بویسن — محصول مشترک فرانسه و ایتالیا، ۱۹۸۲.

برخلاف عنوان انتخاب شده، این فیلم یکی از معدود آثار آنتونیونی است که شخصیت اصلی آن، یک مرد است و نکتهٔ درخور توجه دیگر، حضور توماس میلیان بازیگر فیلمهای درجه دوم تجارتی، در نقش شخصیت نخست فیلم اوست، داستان فیلم، دربارهٔ زندگی یک کارگردان سینما و رابطهٔ او بافرزندش است که علاقه دارد پدرش فیلمهای افسانه — علمی بسازد.



هویت زن

"آمریکا — از هیتلر تابمبهای هسته‌ای" یک اثر مستند دربارهٔ اثرهای مهلک تاسیسات سازندهٔ سلاحهای اتمی و شیمیایی، و بررسی خطرهای ناشی از درگیر شدن احتمالی جنگهای هسته‌ای است. فیلم، بانیان این سلاحها و سیاستمدارانی که مسابقهٔ تسلیحاتی به‌راه انداخته‌اند، به‌محاکمه می‌کشد. در فیلم، یک سری مصاحبه با کارکنان اتحادیه‌ها، مدافعان حقوق بشر، هربرت اسکوویل سرپرست سابق سازمان سیا، دانیل السبرگ مقام عالیرتبه و عضو بازنشستهٔ ارتش، معلولان آزمایشهای هسته‌ای و معدنچیان اورانیوم، با صحنه‌های مستند دیگر درهم آمیخته است.

"جون هاروی"، کارگردان‌فیلم، با ظرافت و دقت بسیار، از طریق نشان دادن بریده‌های روزنامه‌ها، دخالتهای انحصارات چند ملیتی و سودهای کلانی را که از مسابقات تسلیحاتی می‌برند، افشا می‌کند. در این فیلم، از سیاستهای ریگان و پیمان ناتو بعنوان سیاستهای‌متجاوز و خانمان برانداز نام برده می‌شود و امکانات ایجاد تشنج برپا شدن جنگی پردامنه و سوزان در سطح‌جهان بررسی می‌شود.

بخشی از این فیلم مستند، هشداریست درباره خطرات فیزیکی کار در کارخانه‌های تسلیحات‌شیمیائی به‌کارکنان آنها، در فیلم می‌بینیم. عدم توجه کارفرماها به‌ایمنی وسلامت کارکنان تسلیحات شیمیائی، جان‌آنها را در معرض خطرهای محیط آلوده کارخانه‌ها قرار داده است.

جون هاروی، صنعت تاسیسات هسته‌ای آمریکا را که منافع خود را به

• آمریکا: ازهیتلر تا جنگهای هسته‌ای

مسابقه مرگبار تسلیحات شیمیائی و هسته‌ای



منافع بشریت ترجیح می‌دهند، مورد اعتراض قرار می‌دهد و پرسشی را که در فیلم قبلی او نیز مطرح بوده، گسترش بیشتری می‌دهد: هدف اصلی از پشتیبانی صنایع تسلیحات شیمیائی و هسته‌ای چیست؟

فیلمساز با مصاحبه‌ها و نمایش شواهد مستند و مدارک تردیدناپذیر از اتحاد شوم و مرگبار صنعت و سیاست در این مورد، پرده برداشته و تاثیری گیرا و پر احساس برتماشاگر باقی می‌گذارد. او با توانائی در استفاده سودمند از تصویرهای پر احساس، مونتاژ و موسیقی و گفتار، هراس ناشی از آلودگی یک منطقه به مواد رادیو آکتیویته را چنان القاء می‌کند، که تماشاگر کاملا" با موضوع می‌آمیزد و متوجه خطری که دانشمندان و سیاستمداران پلید بوجود آورده‌اند، می‌شود.

کارگردان، بی آن که به شعار متوسل شود، توطئه‌های انحصارات چند ملیتی علیه منافع بشریت را از طریق گفتگو با شاهدان عینی و سایر کسانی که در این مورد دخالت داشته‌اند، نشان می‌دهد. او معتقد است که این اعمال آنها، ریشه در سابقه‌شان از زمان جنگ جهانی دوم، چه در جبهه متحدین و چه درجبهه متفقین دارد. و به‌خوبی روشن می‌کند که تمامی آنها، دست‌کم در این مورد، هیچگونه اختلاف سلیقه‌ای با یکدیگر نداشتند و ندارند.

چنین ترکیبی از سیاست و اقتصاد که تبدیل به یکواحد دیو صفت و خون‌آشام شده است متاسفانه در جوامعی شکل قانونی بخودگرفته است و مرگ افرادی که تحت تاثیر آزمایشهای هسته‌ای و آلودگیهای رادیواکتیویته معادن قرارگرفته‌اند، می‌تواند وجدان انسانها را بیدار کند و بر این همه ظلم و فساد خط بطلان بکشد.

یک ژنرال آلمانی بنام گرت باستین که عضو سابق ناتو است، مطالب عمده‌ای را دربارهٔ منافع شرکتهای چند ملیتی از مسابقهٔ تسلیحاتی افشا می‌کند و از تجاربش در جنگ جهانی دوم و مقایسه آن با شرایط کنونی جهان پرده بر می‌دارد. وی از گسترش توطئه‌ها برعلیه مردم جهان ابراز نگرانی می‌کند و ورشکستگی و سقوط اقتصادی آلمان پس از جنگ جهانی دوم را عامل موثری برای ایجاد چنین همکاری خطرناکی ذکر می‌داند.

جون هاروی، ابراز خشم‌وانتقاد برعلیه ایجاد چنین محیط وحشتناکی را که در اثر تاسیسات هسته‌ای و شیمیائی در زمان صلح بوجود آمده است، تنها راه حل برای رفع‌مشکلات نمیداند. او تاسیسات صنعتی رامقصر عمده نمی‌داند و از سیاست بعنوان قدرت اصلی و بوجود آورنده چنین محیط کابوس‌وار و پر اضطرابی که قدرت هسته‌ای را در دست دارد، یاد می‌کند

کارگردان به‌عنوان راه حل، با خام‌اندیشی و خوش‌خیالی‌پیشنهاد می‌کند که صنعت اسلحه‌سازی‌انحصاراتُ چند ملیتی ملی اعلام شود که‌البته چنین راه‌حلی با توجه به‌ازدیاد روز افزون صنایع تسلیحات هسته‌ای و سیاست مبارزه طلبانه قدرتهای‌بزرگ و شیطانی که حیات انسانی را مورد تهدید جدی قرار داده‌اند منطقی و کافی بنظر نمی‌رسد. ■

کارگردان: جون هاروی

فیلمبردار: جان‌هازارد، جف ویمن ــ تدوین: جون هاروی، کن الوتو، ترودی بگدون ــ ۱۶ میلیمتری، ۹۵ دقیقه ــ محصول آمریکا، ۱۹۸۲.

•ئی‌تی E.T.

وسوسهٔ جستجوی زندگی، در کائنات



استیون اسپیلبرگ، پیش ازاین هم، یک بار دیگر در فیلم "برخورد نزدیک از نوع سوم"، وسوسه‌ها و علائقش را پیرامون یافتن زندگی در کهکشانها به‌نمایش گذاشته بود. درپایان‌آن فیلم، موجودات ماورای زمینی به‌نزد زمینیان می‌آیند و با آنها تماس برقرار می‌کنند. کودک چهارساله‌ای را که چندی پیش باخود به‌آسمانها برده بودند، باز می‌گردانند و "روی نیری" ــ کارمند سازمان آب و برق ــ را با خودمی‌برند. در "برخورد نزدیک از نوع سوم" مردان کوچک آبی رنگ‌ماورای زمین، در هاله‌ای ازنورهای درخشان و خیره‌کننده به‌نمایش گذاشته می‌شوند و اسپیلبرگ، به‌عمد کوشیده بود از نمایش واضح آنها خودداری کند و آنها را در هاله‌ای از ابهام نگهدارد.

در "ئی‌تی"، اسپیلبرگ پاسخی جانانه به آن وسوسه داده، و آن هالهٔ ابهام را پس زده است. نام فیلم از حروف اول "Extra Terrestrial" به‌معنای موجود ماوراء زمین تشکیل شده و به‌یکی از آن مردان کوچک فضائی که چند روزی میهمان چند کودک زمینی است، اطلاق می‌شود. اگر "برخورد نزدیک از نوع سوم" تلفیقی از فرضیه‌های علمی با تخیل فیلمساز بود، "ئی تی" به‌تمامی، سرشار از تخیل و فانتزی است که اما به‌هرحال، ریشه درهمان فرضیه‌های فیلم قبلی دارد.

"ئی‌تی"، سیریست دلنشین در دنیای کودکی. و بیش از آن که کودکان را خوش آید، بزرگترها را به‌گذشته‌ها می‌برد. فیلم، قصه‌ای گیرا و انسانی دارد:

سفینه‌ای فضائی در حومه شهر لوس‌آنجلس به‌زمین می‌نشیند و ماموران سازمان فضائی آمریکا (ناسا) به‌جستجوی اشخاصی که از این‌سفینه بیرون آمده و در جنگل سرگردانند، برمی‌آیند. یکی از این موجودات، از سفینه دور می‌شود و به‌نزدیکی خانه‌ای می‌رود، و هنگامی که‌ماموران ناسا به‌نزدیک سفینه می‌رسند، سفینه به‌آسمان می‌رود و "ئی تی" را در کنارخانه "الیوت" ده‌ساله، جا می‌گذارد. الیوت که به‌همراه مادر و برادر بزرگترش "مایکل" و تنها خواهرش "گرتی" زندگی می‌کند، برای خرید شیر، از خانه بیرون رفته و دربازگشت، صداهائی از درون‌گاراژ می‌شنود. الیوت و ئی‌تی، در یک لحظه با یکدیگر روبرو می‌شوند، اما از هم می‌ترسند و فرار می‌کنند. روز بعد، الیوت جنگل را به‌دنبال ئی‌تی جستجو می‌کند و مقداری بادام کوهی روی زمین می‌ریزد تا ئی‌تی که شب قبل شیرها را هم خورده است، به هوای خوراکی، تا خانه به‌دنبال او بیاید. الیوت، ئی‌تی را می‌بیند واو را به‌خانه دعوت می‌کند و در کمد لباسها جا می‌دهد.

بزودی، برادرو خواهرش هم‌از

وجود ئی‌تی باخبر می‌شوند ومشترکا ، این موضوع را از مادرشان مخفی می‌کنند . شبی به‌هنگام بازی‌با بچه‌ها ، ئی‌تی تمام اشیاء اتاق را با اشاره دست ، در هوا شناور نگه می‌دارد و آنها را درمقابل دیدگان شگفت‌زدهٔ بچه‌ها ، به‌چرخش وامی‌دارد . "گرتی" متوجه می‌شود که ئی‌تی قادر به‌صحبت کردن نیز هست و مرتب به‌خانه‌اش درآسمان‌اشاره می‌کند و کلمات "خانه و "تلفن" را بر زبان می‌آورد .

بچه‌ها درصدد برمی‌آیند به او کمک‌کنند تا بتواند پیامی را به‌آسمان برساند . آنها به‌وسیله لوازم خانگی مانند ماشین حساب ، اره ، چتر و طناب ، یک تلفن می‌سازند . شب هنگام ، ئی‌تی و الیوت به‌جنگل‌می‌روند و پس از چند مرتبه تماس ، الیوت براثر خستگی به‌خواب می‌رود وفردای آن شب ، ئی‌تی را نمی‌یابد با ناراحتی به‌خانه باز می‌گردد و متوجه می‌شود که اعضای سازمان‌ناسا با لباسهای فضائی خانه‌شان‌را محاصره ومحوطه را قرنطینه کرده‌اند . ئی‌تی را که به‌پشت در کف نهری افتاده و بیمارشده‌است ، می‌یابند و او را به همراه الیوت ، تحت نظارت پزشکان قرارمی‌دهند ، ئی‌تی هرلحظه بیمارتر می‌شود و به‌حال‌مرگ می‌افتد . پزشکان که از نجات ئی‌تی قطع امید می‌کنند اورا در یک محفظهٔ یخی قرار می‌دهند اما سرمای شدید ، باعث بهبود او می‌شود . الیوت و مایکل درصدد برمی‌آیند ئی‌تی را به‌جنگل بازگردانند تا شاید بتواند به‌وسیله سفینه‌ای که قرار است از آسمان به دنبالش بیاید ، به‌کره خود برگردد . آنها به‌کمک چند تن از دوستانشان ، ابتدا ئی‌تی را به‌وسیلهٔ آمبولانس



می‌ربایند و سپس با دوچرخه ، او را از چنگ پلیس و ماموران ناسا فراری می‌دهند و به‌جنگل می‌رسانند . سفینه می‌آید و ئی‌تی قبل از رفتن ، دریک صحنه‌پراحساس ، از همه خداحافظی می‌کند . اواز الیوت دعوت می‌کند تا با او به‌کره‌اش برود اما الیوت نمی‌پذیرد و ئی‌تی به‌تنهائی زمین را ترک می‌کند .

احساسی که میان الیوت وئی‌تی به‌وجودمی‌آید ، بیش‌ازهمهٔ موضوعهای فیلم ، تماشاگر را تحت تاثیر قرار می‌دهد و باعث می‌شود که اصولا این فکرکه مسائل فضائی و زندگی‌در کائنات تا چه حد به‌واقعیت نزدیک است ، ذهن تماشاگر را به‌خود مشغول نکند . از سوی دیگر ، فیلم تجلی گوشه‌هائی از زندگی خود اسپیلبرگ و علائق کودکی او نیز هست . پدر اسپیلبرگ هم مانند پدر الیوت ، هنگامی که او کودکی بیش نبود ، استیون و مادرش را ترک کرد و به مکزیک رفت . اسپیلبرگ در جائی گفته است که "روی نیری" فیلم "برخورد نزدیک از نوع سوم" در واقع همان الیوت فیلم ئی‌تی است که بزرگ شده است .

اسپیلبرگ در این فیلم از فیلمبرداران پر سابقه و با تجربهٔ هالیوود استفاده نکرد . او پس‌از تماشای یک فیلم تلویزیونی ، از فیلم‌بردار آن که یکی از دوستانش بود ، درخواست کرد که مدیریت فیلمبرداری ئی‌تی را بپذیرد و در واقع ، این اولین فیلم عظیم آلن "داویو" به عنوان مدیر فیلمبرداری است . عمده کار وی در این فیلم ، پرهیز ازنمایش ئی‌تی در ۴۵ دقیقه اول فیلم و نگهداشتن تصاویردر سایه روشن‌بود . عروسکی که ئی‌تی را روی پرده جان می‌بخشد ، توسط‌عده‌ای تکنیسین‌ساخته شده‌که به‌وسیله سیستم کنترل از راه‌دور هدایت می‌شود . با این‌حال ، تماشاگران فیلم معتقدند چنان‌احساسی در چهرهٔ ئی‌تی موج می‌زند که اصلا به‌یک‌موجود مکانیکی نمی‌ماند . ■

کارگردان : استیون اسپیلبرگ

فیلمنامه : ملیسا ماتیسون ــ فیلمبردار : آلن داویو ــ تدوین : کارول لیتلتون ــ موسیقی‌متن : جان ویلیامز ــ بازیگران : دی‌والاس ، هنری توماس ، پیتر کایوت ــ محصول آمریکا ، ۱۹۸۲ .

ساخت دراماتیک در سینما

● لحظات آغاز فیلم دراماتیک، لحظاتی طلایی است. بیننده با ذهن و قلبی آماده برای پذیرش و واکنش نشان دادن به‌حوادث داستان زندگی‌مردمان روبه‌پرده می‌نشیند و خود را با میل و رغبت در اختیار دستآوردهای داستانی که بازگو می‌شود، می‌گذارد. بیننده معمولی با این منظور به‌دیدن فیلم‌های دراماتیک می‌رود که برای چند ساعتی، زندگی روزانه را پشت سر بگذارد و زندگی را روی پرده، از طریق همذات پنداری با شخصیت‌های در تضاد، تجربه کند. او در پی آن است که با قهرمانان داستان‌های مرموز، پرماجرا، کمدی، تاریخی و غیره همراه بشود و گاه، خود را جای آنان بگذارد. او با نخستین ظاهر شدن تصویر، با رغبت و با تمامی وجود به‌تجربه سرنوشت دیگر مردمان می‌پردازد و هنگامی که پس از آخرین محو شدن تصویر، آگاهی‌معمولی خود را باز می‌یابد، این امید را در دل دارد که با حالتی هشیارانه‌تر و عقایدی تازه‌تر به‌زندگی روزانه خود باز گردد.

●جاذبه دراماتیک

عواطف ساده و غریزی، پایه و اساس‌جذابیت در فیلم‌های دراماتیک است، عواطفی که ریشه‌ای عمیق از فرهنگ دارد و از تمامی قشرهای قیود و قوانین جامعه عبور می‌کند تا به‌کنه حالات غریزی بیننده دسترسی پیدا کند. عشق، ترحم، نفرت، مهربانی، شجاعت و نومیدی، واقعیت همیشگی عاطفی درام هستند که در سطحی عمیق‌تر از تجربیات معمولی زندگی روزمره جریان دارند. بیننده فیلم دراماتیک، این واقعیت‌های عاطفی را از طریق تجربیات خود تشخیص می‌دهد و از طریق این شناخت، با شخصیت‌های روی پرده، احساسی از همذات پنداری دارد و گاه عواطف خود را در کشاکش‌ها و تضادهایی که رودرروی قهرمانان و شخصیت‌های‌فیلم قرار دارد دخالت‌می‌دهد. هر کس در موقعیت‌های گوناگون می‌تواند به نحوی، موقعیتی مشابه موقعیت خود را روی پرده ببیند. بیننده، رویدادهای روی پرده سینما را تجربه‌میکند، چرا که عواطفی را که در زندگی خود با آنها سر و کار داشته است درمورد شخصیت‌هایی که در حال تجربه این واقعیت‌های دراماتیک و عاطفی درفیلمی دراماتیک هستند، دخالت می‌دهد.

افکار و اندیشه‌های دراماتیک به‌عنوان پایه‌واساس داستان‌دراماتیک به‌ندرت با موفقیت همراه بوده است مگر این که داستان‌های روشنفکرانه، در عین حال، با عواطفی که در تمامی انسان‌ها مشترک است، تماس و برخورد نزدیک داشته باشد. زمانی می‌توان گفت که فیلم‌های "پیام‌دار" موفق هستند که فیلمساز نیز بینش و بصیرت خود را از طریق بررسی‌روحیه انسان و روابطش با دیگران بااستفاده از فرم ادراکی تصاویر متحرک عرضه کرده باشد. زمانی که به‌صحنه‌سازی روابط‌انسانی می‌پردازند تا در زمینه مقاصدایدئولوژیک‌موثرافتند، شخصیت‌ها غالبا جنبه آموزشی پیدا می‌کنند و به‌موعظه‌پیام‌های خود به ذهن‌انسان می‌پردازند و عواطف او را کمتردرنظر می‌گیرند. نتیجه این می‌شود که بیننده معمولی نمی‌تواند با زندگی روی پرده و حوادثی که جریان دارد احساسی از همذات پنداری داشته باشد و از درک رویدادها ناتوان می‌ماند. چنین فیلمی از نظر درام و اصول دراماتیک، فیلمی ناموفق است.

البته استثناهایی وجود دارد، همچون مواردی که یک بحران ملی وجود دارد و مردم را باید برای جهاد مقدس فرا خواند، دراین‌جا است که بیننده معمولی می‌تواند با فیلم‌های پیام‌دار همذات‌پنداری کند. در بیشتر موارد، اساس فیلم‌های دراماتیک به‌گونه‌ای موفق توام باپیام های روشنفکرانه بوده است و پیام‌های مورد نظر از طریق بازگو کردن داستان گروهی از مردم که درشرایط واوضاع تکان دهنده‌ای گرفتارآمده‌اند نشان داده‌می‌شود و این نکته، بیش ازآن که مزیت و فضیلت پیام بوده باشد، مزیت و فضیلت عوامل‌دراماتیک فیلم بوده‌است که موفقیت آن را در نظر بیننده تضمین کرده است. باید در نظر داشت که فرم دراماتیک‌اصولا برای برآوردن امیال عاطفی بیننده است و فرم‌های دیگر، مانند مستند، به‌گونه‌ای مناسب‌تر برای انتقال والقای

پیام‌های روشنفکرانه است.

●تضاد و کشاکش

تضاد و کشاکش، مسئله‌ای بسیار اساسی برای یک فیلم دراماتیک‌است. داستان مرکب است از مجموعه‌ای از برخوردها در میان رقبا، و راه حل نهایی تا انتهای فیلم، آشکار نمی‌شود. تضادوکشاکش، بیننده را شیفته و مجذوب می‌کند چرا که فقط از طریق اعمال زور و تحت فشار قرار دادن است که روکش‌های تمدن به کنار می‌رود تا خصایص اساسی انسان آشکار شود. بدون مبارزه‌ای مداوم برای آشکار کردن منش و خوی شخصیت‌ها، وحدت داستانی، پیشرفت منطقی حوادث، و ایجاد دلهره و تعلیق — که تمامی این‌ها از طرح داستانی فیلم پدید می‌آید — جلب توجه بیننده معمولی درخلال نمایش فیلم داستانی مشکل خواهد بود.

تضاد و کشاکش در درام سینمایی معمولا در پنج شکل یافت می‌شود: مبارزه "انسان علیه خود"، "انسان علیه انسان"، "انسان علیه جامعه"، "انسان علیه عناصر و عوامل محیط" و "جامعه علیه جامعه"، جایی که انسان، سرنوشت و تقدیر خود را در حاصل مبارزه بزرگتری می‌یابد.

●انسان علیه خود

مضمون "انسان علیه خود"، مضمونی است که به‌بررسی اشخاص برجسته‌ای می‌پردازد که خوی و منش مایه تاسف یا صفات ویژه‌ای دارند که علیه‌آنان به‌اقدام می‌پردازد وگاه به‌نابودی‌ایشان می‌انجامد. ازنمونه‌های کلاسیک مضمون "انسان علیه خود" می‌توان از "هملت" نام برد که نتوانست تصمیم بگیرد و همچنین "مکبث" که از طریق جاه‌طلبی‌های



نمائی از فیلم "ژنرال پاتون": انسان علیه خود

بی‌رحمانه، امکان نابودی خود رافراهم کرد. در خلال نخستین پنجاه سال موجودیت فیلم‌های دراماتیک‌آمریکایی مضمون مزبور تا اندازه چشمگیری با منظور تهیه داستان‌های پرحادثه ویا موقعیت‌های کمیک نادیده گرفته شد، اما با نمایش درام‌های پرحادثه در تلویزیون، سینما و فیلم‌ها شروع به رسوخ در نهاد شخصیت‌ها کرد و نمونه‌هایی عرضه شد.

فیلم "ژنرال پاتن" براساس همین مضمون "انسان علیه خود" ساخته شد. این فیلم بلند داستانی مطالعه‌و بررسی همه جانبه‌ای درباره ژنرال معروف آمریکایی در زمان‌جنگ جهانی دوم است که نتوانست خلق و خوی تند و سرکش خویش را مهار کند، دهانش را بسته نگاهدارد و نسبت به هر چیز، جز رهبری یک ارتش‌جنگی، تواضع نشان دهد. اما "پاتن" آدم معمولی با "پاتن" ژنرال ارتش، مغایرت و تناوب داشت‌وصفات ویژه و غیرمنطقی که در شخصیت او رخنه کرده بود سرانجام به‌نابودی زندگی نظامی درخشان مردی منجر شد که‌ارتش‌و نظامی‌گری تمامی‌زندگی او را تشکیل می‌داد.

مشکل عمده سینمایی در مورد مضمون و اندیشه "انسان علیه خود" این است که چگونه می‌توان بطور تصویری، تضاد و کشاکشی را که در اصل، درونی است نشان‌داد. نویسنده در زمان نگارش داستان می‌تواند به توضیح عواطف آدمی بپردازد، اما فیلم باید عواطف را نشان بدهد. درعین‌این که نیت فیلمساز میتواند تابع قراردادن طرح داستان‌وحوادث آن برای افشای شخصیت باشد، آشکاری خوی و منش درونی افراد بدون در نظر گرفتن اعمال و سکنات ظاهری آنان مشکل است. بدون حوادث تصویری، تنها راه دیگر برای افشای احساسات‌درونی، کلام‌است‌که ظاهرا (اساسا) غیر سینمایی است.

●انسان علیه انسان

تا این اواخر، مضمون "انسان علیه انسان"، معمولی‌ترین شکل تضاد و کشاکش در بیشتر فیلم‌های دراماتیک، به‌خصوص در فیلم‌های دراماتیک آمریکایی، بوده است‌وشاید این توجه به‌تاکید شدید بررقابت استوار باشد، کشش و مجذوبیت در

مورد این که در تضاد و برخوردی ویژه، چه‌کسی بهترین و کارآمدترین افراد است. یا شاید جاذبه مضمون "انسان علیه‌انسان" عاملی است که به‌عنوان لذتی غریزی و جهانی در میان مردم وجود دارد که به‌تماشای دو گروه یا دو شخص رقیب و مخالف که برای برتری مبارزه می‌کنند، رغبت نشان می‌دهند. مبارزه و برخورد دو انسان با یکدیگر، خیلی از اوقات، به‌علت خواست و میل مشترک آنان نسبت به یک زن، برخوردشان در مورد زمین، پول یا چیز باارزش دیگری برپا می‌شود. اگر هدف و منظور از این مجادله به‌داستان‌ابدی درگیری سه نفری (مثلث) مربوط می‌شود، آنگاه هدف، یعنی کسب موفقیت بیشتر در این مبارزه، اولویت پیدا می‌کند. اگر هدف مبارزه، به مادیات مربوط می‌شود آن وقت است که فرصت و موقعیتی به‌دست می‌آید تا از خلال کنش و واکنشی که از طریق برخورد میان افراد به‌وجود می‌آید، منش آنان را افشا می‌کند و خود را می‌نمایاند.

● انسان علیه جامعه

مضمون "انسان علیه جامعه"، مبارزه مظلوم را برای برآوردن حاجت های خود، به‌رغم خودسری‌ها و دخالت های نابجای افراد یا نهادهای موجود پیرامون او نشان می‌دهد. تصور "آدم تنها" که برای نیل به هدف، علیه نابرابری‌ها و مشکلات بزرگ می‌جنگد، معروفیت و محبوبیتی فراوان دارد و شاید بطور کلی به‌علت گرایش های اعتقادی مردم باشد، یا شاید از طریق همذات پنداری با احساساتی که از طغیان و عصیان درونی آدمیان علیه سازشگری‌های تحمیل شده به‌وسیله جوامع مختلف (به‌خصوص جامعه صنعتی) متجلی می‌شود. ساخت دراماتیک مضمون "انسان علیه‌جامعه" به‌وسیله بحران‌ها و موانعی که عوامل تقریبا غیرشخصی خوی و منش‌مخالف قهرمان اصلی فیلم هستند، مشخص و توصیف می‌شود. گاه این عوامل‌در قالب بی‌عاطفگی و سنگدلی انسان‌در میان جمع، و گاه همچون تعدی رسمیت یافته، در قالب فشارهای‌سخت و بی‌امان توسط قانون، بیان و نشان داده می‌شود.

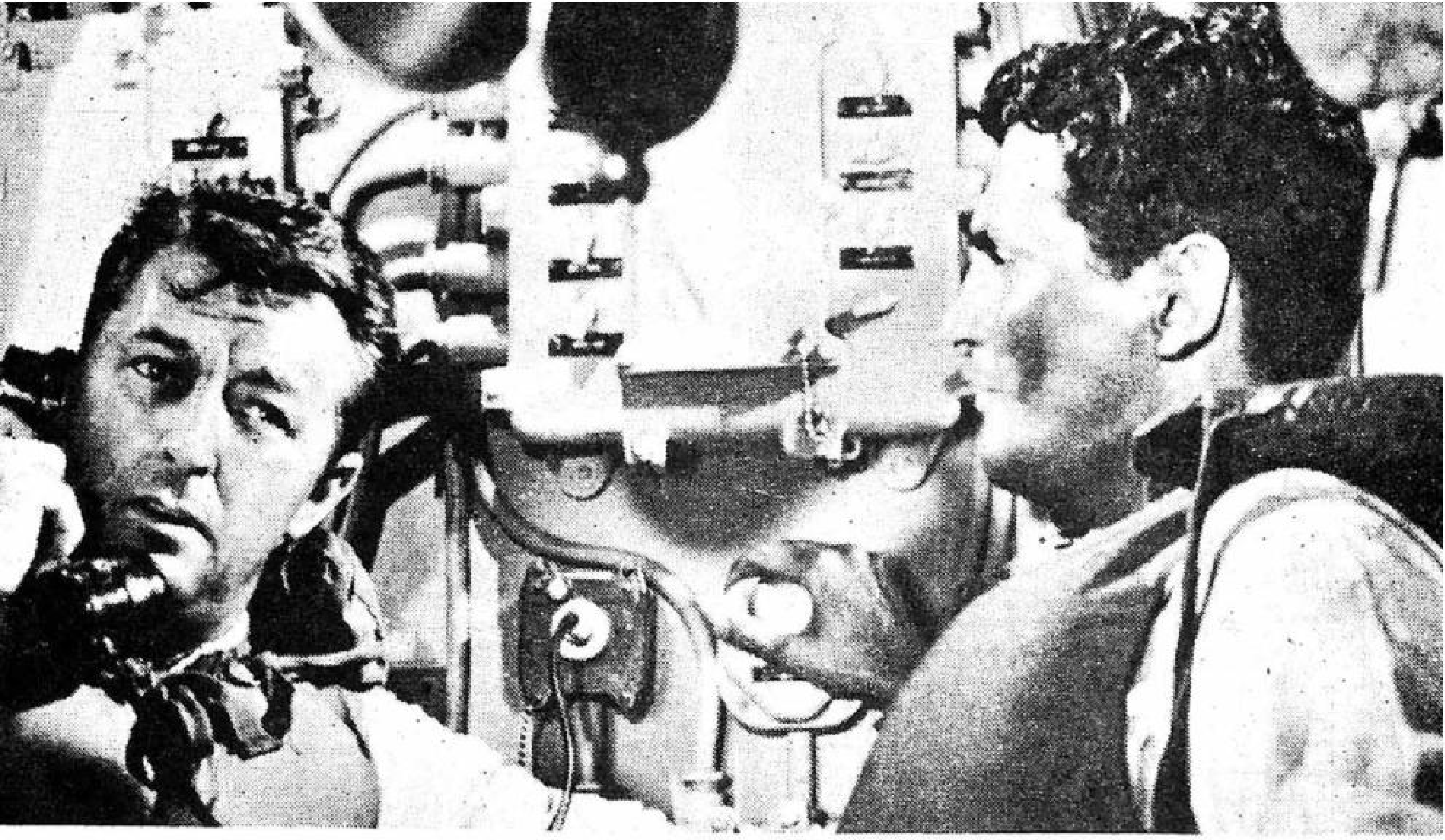


نمائی از فیلم "شجاعان تنها هستند": انسان علیه جامعه

نمونه جالب این مضمون، فیلم "شجاعان تنها هستند" (با شرکت کرک داگلاس ــ کارگردان: دیوید‌میلر) است و داستان گاوچران تنهایی را بازگو می‌کند که می‌کوشد بدون داشتن یک شغل دائمی یا همذات پنداری‌با محیط‌یا امنیت اجتماعی در آمریکای مدرن و صنعتی که با سیم‌های خاردار، بزرگراه‌های‌وسیع‌وقوای‌انتظامی (پلیس) مشبک و تقسیم‌بندی شده به زندگی آزاد و قدیمی خود ادامه بدهد. در کوشش خود برای مساعدت به یک دوست که دچار دردسر شده است مجبور به بریدن سیم‌ها می‌شود، به زندان می‌افتد، از زندان می‌گریزد، پس از تیراندازی، هلیکوپتری را که در تعقیب اوست از کار می‌اندازد و به فرار پر مخاطره خود ادامه میدهد اما فقط به‌این علت که می‌کوشد سوار بر اسب در حالی که باران‌سیل آسایی می‌بارد، از یک سوی بزرگراه به سوی دیگر برود در اثر برخوردبا کامیونی که پر از توالت‌های چینی است، کشته بشود. این داستان‌گزنده، آنچه که می‌تواند برای انسانی آزادکه سرسختانه از جذب شدن و تحلیل رفتن خود در یک دنیای تکنولوژیک طفره می‌رود، بازگو می‌کند و این، تاوانی است که او باید بپردازد تا یک "انسان علیه جامعه" باشد.

● انسان علیه عناصر و عوامل محیط

مضمون "انسان علیه عناصر و عوامل محیط"، در مفهوم کلاسیک ارسطویی، به‌معنای "انسان علیه خدایان و یا علیه تقدیر خود" بود در فیلم‌های امروزی، این مضمون‌بیشتر در مورد افرادی صدق می‌کند که‌برای کشف سرزمین‌ها یا مردم دیگر به جنگ یا عوامل طبیعی می‌پردازند. این داستان حماسی افرادی است که به‌مقابله‌دشواری‌های صعود کوهها می‌ــ



نمائی از فیلم "دشمن زیرین" : جامعه علیه جامعه

روند ، رودخانه‌ها را برای بهره‌برداری مهار می‌کنند و زمین‌های بایر را به زمین حاصلخیز و قابل کشت تبدیل می‌کنند و با یک دست شخم می‌زنند و در دست دیگر ، تفنگ را نگه‌داشته‌اند و در هر حال آماده مقابله با عناصر و عوامل متعدد هستند .

در مضمون "انسان علیه عناصر و عوامل محیط" ، داستان از طریق مقاومت سرسختانه طبیعت بکر و دست نخورده در برابر هجوم پیشگامان ، و یا از طریق فاجعه‌های طبیعی یا اعمال خشونت‌آمیز بومیان متخاصم ، و نابودی احتمالی تمامی آنچه که به‌سختی و زحمت به‌دست آمده است شکل می‌گیرد .

● جامعه علیه جامعه

مضمون "جامعه علیه جامعه" ، مبارزه بزرگتری از تضادها و کشاکش‌های فردی را دربر می‌گیرد و هر فرد باید تضادهای شخصی خود را با دیگری برطرف کند و در نتیجه ، تقدیرش از طریق پیروزی یا شکست جامعه‌اش در مبارزه مشخص می‌شود . ساخت دراماتیک این مضمون ، معمولا در سه سطح و شکل وجود دارد : نخست ، رویدادی که به اوج رسیده به‌تدریج نمودار می‌شود تا نتیجه مبارزه بین دو رقیب و ستیزه‌جوی بزرگ را مشخص کند ، و غالبا درفرم مبارزه‌ای نشان داده می‌شود که تعیین کننده سرنوشت همگان است . دوم ، گروهی از افراد ، مامور انجام دادن کاری می‌شوند که نتیجه‌اش می‌تواند محور و اساسی برای پیروزی باشد و از سوی دیگر ، گروه مقابل نیز در تدارک انجام دادن ماموریت مشابهی است و این‌دو گروه مستقیما بایکدیگر روبرو می‌شوند . سوم ، عداوت‌ها و تضادهای فردی و شخصی است که درمیان افراد گروه وجود دارد . این سه‌مرحله یا رده تضاد و برخورد "جامعه علیه جامعه" ، "گروه علیه گروه" ، "انسان علیه‌انسان" درمبارزه نهایی ، نمایان و حل می‌شود .

فیلم "دشمن زیرین" (باشرکت رابرت‌میچم ،کورت‌یورگنز ـ کارگردان : دیک پاول ـ ۱۹۵۷) ، داستان‌مبارزه "مرگ و زندگی" در دریا ، در بین یک ناوشکن آمریکایی و یک زیردریایی آلمانی است که فرماندهان و افراد هر دو کشتی ، زیرکی‌ها ، مهارت‌ها و شجاعت‌های خود را در مبارزه‌ای‌که نتیجه‌اش ، ادامه زندگی برای یکی و مرگ و نابودی برای دیگری است ، ابراز می‌دارند . در هر یک از دو کشتی ، افراد درباره هر تصمیم بحث می‌کنند ، برای‌به‌انجام رساندن‌ماموریت خویش کوشش و مبارزه می‌کنند ، برای منفعت و برتری کشتی ، مدبرانه نقشه می‌کشند ، حال آن‌که‌همین افراد در سراسر طول فیلم ، عرق کرده وناراحت هستند و در انتظار فرا رسیدن نقطه اوج‌که برخورد آهن و فولاد با آهن وفولاد را در پی دارد ، دقیقه‌شماری می‌کنند .

نگاه «فولکر اشلوندورف» به جنگ در لبنان

«زنجیرهٔ فریب» گزارشی از جهنم لبنان

سیامک شفا

۱- دربارهٔ فیلم

● "زنجیرهٔ فریب" [1]، فیلم تازه‌ای از "فولکر اشلوندورف" [2] کارگردان جوان آلمانی، دربارهٔ حرفهٔ روزنامه‌نگاری است. بیشتر داستان این فیلم، تفکراتی اگزیستانسیالیستی دربارهٔ ذات واقعیت است، اما در عین حال، بررسی دشواری‌های زنده کردن واقعیت در حیطهٔ قراردادهای حرفهٔ روزنامه‌نگاری نیز بشمار می‌رود.

شخصیت اصلی فیلم، روزنامه‌نگاری آلمانی است که گزارش‌هایی از جنگ لبنان برای روزنامهٔ خود تهیه می‌کند. این فیلم در زمستان ۱۹۸۱ در بیروت فیلمبرداری شد و برخلاف بسیاری از فیلم‌های مستند در القای مفهوم و احساس طغیان، ناآرامی و بیماری که سراپای این "پاریس شرق" را از ۱۹۷۵ تاکنون در بر گرفته و آن را به‌پاره‌های وامانده‌ای از زندگی انسان تبدیل کرده به‌خوبی موفق می‌شود.

بازیگران فرانسوی و آلمانی نقش بیشتر شخصیت‌های اصلی را بازی می‌کنند، اما افراد سپاهی لشگر که‌نیروهای درگیر جنگ هستند، همگی نقش واقعی خود را بازی می‌کنند. این فیلم دربارهٔ یک جنگ واقعی است که

لاشن در ویرانه‌های برزخی بیروت پرسه می‌زند.



فیلم‌برداری آن در منطقهٔ جنگی لبنان صورت گرفته‌ و مقدار زیادی از بمب‌ها وگلوله‌هایی که شلیک می‌شود، واقعی است. بنابراین، در صحنه‌ای از فیلم، هنگامی که یک گروه از رزمندگان فلسطینی رامی‌بینیم که به‌یک روستای فالانژیست‌ها واقع در تپه‌ای حمله می‌برند و آن را منفجر می‌کنند و پدر و پسری را درمقابل دیوار می‌گذارند و گلوله‌باران می‌کنند و یا اجسادی که درخیابان های پرپیچ و خم به‌آتش کشیده می‌شود، بیننده هرگز مطمئن نیست و باور نمی‌کند آنچه می‌بیند آدمک‌هایی به‌قد و قواره انسان است که در میان شعله‌ها می‌سوزد یا آدم‌های واقعی، زیرا در این پهن‌دشت بی‌صاحب ،انسان همچون برگ خزان بر زمین می‌افتد و جان می‌دهد.

به‌هنگام تهیه فیلم، از طرف تهیه‌کنندگان، همکاری گروه‌های دست اندرکار جنگ طلب می‌شد، و وعده می‌دادند که‌این فیلم را به‌دنیا نشان خواهند داد تاابعاد فاجعه در لبنان را دریابند. آنان که با مطالب خبرنگاران پول‌دوست نشریات هفتگی و مصور اروپایی سر و کار دارند، می‌دانند که‌این نشریات، چگونه گزارش‌های خود را داغ می‌کنند و آب و رنگ می‌زنند. موعظه‌پردازی‌های فراوان در این فیلم صورت می‌گیرد و از سوی دیگر، نحوهٔ گزارش‌های شورانگیز و گاه ذهنی از حوادث دلخراش‌جنگ که با آب و تاب از جانب خبرنگاران گزارش می‌شود و انتظاراتی که سردبیران نشریات اروپایی از خبرنگاران خود درجبهه‌های جنگ لبنان دارند، بخشی از عواملی بشمار می‌رود که روحیهٔ "گئورگ لاشن" (برونو‌گانز) را دچار ضعف و فتور می‌کند و تصویری که از این فراگرد ذهنی ارائه می‌شود بنظر بیننده، واقعی می‌رسد.

درمرحله‌ای از داستان فیلم، مجموعه‌ای ازعکس‌های ترسناک و چندش‌آور از حملهٔ فالانژیست‌ها به‌ساکنان اردوگاه فلسطینی‌ها در "دامو" به "لاشن" عرضه می‌شود (کشتاری که فلسطینی‌ها با حمله به‌روستای فالانژیست‌ها در تپه، انتقام خود را گرفتند)، اما، یک روزنامه نگار سوئدی با پرداخت مبلغ بیشتری، عکس‌ها را از چنگ او بدر می‌آورد. هوفمان، عکاس و همکار "لاشن" دراین ماموریت، کوشش می‌کند عکس‌های موردنظر خود رابرای مقاله‌ای که "لاشن" می‌نویسد، تهیه کند. این‌دوخبرنگار آلمانی با رزمندگان فلسطینی در حمله‌ای که علیه پایگاه فالانژیست‌ها صورت می‌گیرد همراه می‌شوند. زمانی که اعدام‌ها آغاز می‌شود، "لاشن" کوشش به‌عمل می‌آورد، اما هوفمان، بی آن که دردسری احساس کند، پیوسته عکس می‌گیرد و به‌دوست خود می‌گوید "یادت باشد که خانوادهٔ هر دوی ما از قبل این‌عکس‌ها نان می‌خورند، و خودت هم خوب می‌دانی."

لاشن، آشفته و عصبانی، در خیابان‌های دوزخی بیروت پرسه می‌زند و بی‌خبر، در دام آتشبار گلوله‌های متقابل گروه‌های مخالف پا می‌گذارد و مجبور می‌شود با صدها غیرنظامی به‌پناهگاه برود، چراکه، بطور ناگهانی، گلوله‌های توپ از زمین و آسمان فرو می‌ریزد و وحشت همه‌جا را فرا می‌گیرد. ناگهان پیرمردی عرب، از خیل فراریان، روی او می‌افتد و "لاشن" درحالی که سخت تقلا می‌کند، با چاقو ضربه‌هایی به‌او می‌زند، اما خود او هم این کار غیر ارادی را درک نمی‌کند. اصلا "شاید مرد عرب قبل از سقوط به‌روی او، در اثر اصابت‌گلوله‌ها مرده بود. بنظر می‌رسد این عمل غیرارادی او حاکی‌از

> ● بیننده هرگز مطمئن نیست و باور نمی کند آنچه می بیند آدمک هایی به قد و قواره انسان است که در میان شعله ها می سوزد، یا آدم های واقعی...

پوچی جنگ عمومی در لبنان و همچنین عبث بودن احساس بسیاری از روزنامه‌نگارانی است که کوشیده‌اند حوادث این جنگ خانمانسوز را گزارش کنند.

"لاشن" به‌آلمان باز می‌گردد و در آن‌جا به سردبیران روزنامه می‌گوید هر غلطی که می‌خواهند با گزارش حوادث این جنگ بکنند. کنفرانس سردبیران را با حالتی قهرآمیز ترک می‌کند و به‌خانه می‌رود تا با زندگی زناشویی از هم پاشیدهٔ خویش روبرو شود. همه چیز بدون سرانجام رها می‌شود.

فیلم، طرح داستانی مشخصی ندارد، آکنده از مطالب و نکات فلسفی و پژواک‌هایی از افکار آلبر کامو است و به‌نوولی که الهام‌بخش آن بود وفادار باقی می‌ماند. بدنیست که وزرای خارجهٔ آمریکا این فیلم را ببینند، که اگر آن را دیده بودند می‌توانستند، دیریا زود، درک کنند که تصور توافق تام استراتژیک در خاور میانه، چقدرپوچ و احمقانه است. اگر برای خبرنگاران، به‌ویژه، حرفی وجود دارد که دربارهٔ آن به‌تامل و تفکر

بپردازند ، این نکته است که تراژدی لبنان چگونه شکل می‌گیرد و چگونه آن را برحسب مفاهیم انسانی و فرهنگی توضیح دهند ، و این کاری بوده که تنها تنی چند از خبرنگاران توانسته‌اند با صداقت انجام دهند . خبرنگارانی هستند که از گلوله‌ها نمی‌ترسند و از پاسگاه‌های بازرسی می‌گذرند (در یکی از این پاسگاه‌ها از "لاشن" می‌پرسند اهل کدام آلمان است ، شرقی یا غربی ، پیش از آن که تصمیم بگیرند به‌او بگویند "به‌لبنان خوش آمدید") و به‌اندازهٔ کافی به‌این مردمان محنت‌زده علاقه و محبت داشته‌اند تا بکوشند از این تراژدی ، معنی و مفهومی ملموس برای خوانندگان مقالات خود بسازند . خبرنگاران دلسوزی هستند که چنین کاری انجام می‌دهند . اما ، بیشتر گزارش‌ها هنوز هم همچون بولتن‌های خشک و عاری از عاطفهٔ انسانی است و به‌جای نگارش دربارهٔ مردم واقعی که در شهر ویران به‌دنبال سرپناهی می‌گردند و یا در میانهٔ ویرانه‌ها زندگی می‌کنند ، گزارشگران از تعداد نفرات ، رهبران ، و انتزاع‌ها سخن می‌گویند . "زنجیرهٔ فریب" ، فیلمی است که بیننده را وا می‌دارد تا آرزو کند که لهیب جنگ در لبنان فرونشیند و خبرنگاران واقع‌بین بیشتری وجود داشته باشند تا گزارش‌های واقعی‌تری ، یعنی گزارش‌هایی از دیدگاه مردم فلاکت‌زده از فاجعهٔ جنگ لبنان گزارش کنند .

این توضیحات ، می‌تواند پیش‌درآمدی باشد برای مطالبی که فولکر شلوندورف در خلال مصاحبه‌اش می‌گوید تا درک نکاتی که او با اشاره به‌فیلم عنوان می‌کند ، آسان‌تر شود . این مصاحبه از مجلهٔ CINEASTE به‌فارسی ترجمه شده است .

۲ـ گفتگو با فیلمساز



اشلوندروف (راست) و برونو گانز ، بازیگر نقش لاشن

> ● فالانژیست‌ها ادعا می‌کنند مسیحی هستند اما بیش از آن که مسیحی باشند ، فاشیست هستند ، و من از آنان بیزارم.

● "لاشن" در این فیلم ، از چه‌چیزی فرار می‌کند؟

ـ او در پی یافتن حقیقت است . حالا حقیقت ، هرچه می‌خواهد باشد . بعضی اوقات ، انسان احساس می‌کند که او بیشتر از همه چیز ، از خود می‌گریزد . به‌همین علت در ابتدای امر ، به‌بیروت می‌رود ، از خانه و کاشانهٔ خود گریزان است ، خیلی بیش از آن که از گلوله‌های سوزان گریزان باشد . از جهتی ، او درمیان آن میدان‌های جنگ احساس آرامش و راحتی بیشتری دارد و خود را به خویشتن نزدیک‌تر می‌یابد ، و دست کم در آن‌جا ، دنیای بیرون با دنیای درون مطابقت می‌کند .

او ، خود را در قید زنجیره‌ای از فریب و خدعه می‌یابد ، هم در کار حرفه‌ای خویش و هم در زندگی خصوصی . او احساسی دارد مبنی بر این که هر زمان که درصدد لمس‌کردن واقعیت برمی‌آید ، واقعیت از او دوری می‌کند . هرزمان که می‌کوشد به‌عنوان یک روزنامه‌نگار یا خبرنگار جنگ ، مطلبی دربارهٔ واقعیت بنویسد به‌ذات واقعیت خیانت می‌کند . هرقدر سخت‌تر می‌کوشد حقیقت‌گویی کند ، کمتر موفق می‌شود . در پایان ، او به‌حیرت فرو می‌رود که آیا اصلا" حقیقتی وجود دارد؟

● عوامل سیاسی ومسائل فلسفی دربارهٔ "وجود" در این فیلم چگونه در هم‌بافته می‌شود؟

ـ "لاشن" خیلی شبیه خود من و بسیاری از افرادی است که اکنون چهل ساله هستند . اما ، این بحران معمولی میانسالی نیست . در خلال دههٔ ۱۹۶۰ ، چنین افرادی احتمالا" معتقد بودند که می‌توانند دنیا را بر طبق اندیشه‌های خود تغییر دهند ، اما اکنون این احساس را دارند که تحلیل‌ها و اندیشه‌های آنان با واقعیت مطابقت نمی‌کند و واقعیت ،

از جهتی، در ورای ایدئولوژی آنان قرار دارد. اکنون، مساله در این است که آیا آنان بایستی واقعیت را به‌منظور مطابقت دادن با تحلیل‌های خویش تغییر دهند یا بایستی در جست و جوی تحلیل‌های نوینی برای مطابقت دادن با واقعیت برآیند؟ این‌است چالش سیاسی آنان، و در نتیجه، معمای موجودیت و هستی آنان می‌شود. برای مدت زمان‌درازی هویت آنان از روی اعتقادات‌سیاسی ایشان مشخص می‌شد، اکنون که آن اعتقادات دیگر چندان استوار و پا برجا نیست، این افراد نمی‌دانند چگونه به‌زندگی کردن ادامه دهند.



● آیا جنگ و مبارزه در لبنان را از آن جهت برگزیدید که احساس می‌کنید این مبارزه برتحلیل‌های علمی پیشی می‌گیرد؟

ـ گزینش‌چندان‌آگاهانه‌ای نبود. من، این نوول "نیکلاس بورن" به نام "جاعل" راکشف کردم. نیکلاس بورن شاعری بود که در همان سال انتشار کتاب درگذشت. او همسایه‌ای داشت که خبرنگار جنگ بود و بین بیروت پرهراس و وحشت، و خانه‌ء آرامش‌درآلمان در رفت و آمدبود. البته، بیروت، بارسلون اسپانیانیست و این هم جنگ‌های داخلی اسپانیا نیست که در آن، جناح‌ها را می‌شد مشخص کرد، یعنی که افراد ناجور، فاشیست‌ها، در یک سمت، و افراد حزب، کـه جمهوریخواهان باشند، در سوی دیگر جا داشتند.

● بنظر میرسد همدردی شما بیشتر معطوف مسلمانان است تا مسیحیان.

ـ سوءتفاهم نشود. نکته خیلی پیچیده‌تـر از آن است کـه بگویم مسیحیان در یک سمت قرار دارند و مسلمانان در سمت دیگر. در واقع، فالانژیست‌ها را در پیشرو داریم که ادعا می‌کنند مسیحی هستنـد، اما بیش از آن که مسیحی باشندفاشیست هستند، و من از آنان بیزارم. از سوی دیگر، مسیحیان بسیاری یافت می‌شوند کـه این جریان فالانژیستی را تایید نمی‌کنند. افراد فنی ما از چهل لبنانی تشکیل می‌شد که همگی مسیحی بودند و هیچ یک از آنان فالانژیست نبـود. از سـوی دیگر، فقط مسلمانان درگیر مسایل نیستند. لبنان به‌صورت آش درهم‌جوشی از هرج و مرج درآمده که در آن، انواع و اقسام دسته‌بندی‌هـای مذهبی و سیاسی به‌جان یکدیگر افتاده‌اند. در این جا، مسلمـانـان، مسیحیـان، فالانژیست‌های مسیحـی، مسلمانان فلسطینی، سـوری‌هـا، لبنانی‌های لیبرال، لبنانی‌های سوسیال‌دموکرات، و غیـره یافت می‌شـوند. از لحاظ سیاسی، هر گروه سیاسی در جهان، نماینده‌ای در آن‌جا دارد.

تنها کسانی که می‌توان نسبت به‌آنان احساس‌همدردی کرد، قربانیان جنگ هستند. صدها هزار پناهنده و آواره‌ای که به‌وسیله‌ء تحلیل‌های سیاسی برگزیده نشده‌اند. انسان فقط می‌تواند بگوید دو دسته‌وجود دارد، جنگاوران با سلاح‌های خود، و غیر نظامیان. در فیلم، "لاشن" که با هدف مسلمانان احساس همدردی و نزدیکی بیشتری دارد، اکنون می‌بیند که‌همگان به‌مرحله‌ای می‌رسند که‌اعمال مشابهی را مرتکب می‌شوند و هیچ‌کس از این آلودگی جنگ مبرا نیست.

● چگونه روزنامه‌نگاربودن به‌آشفتگی و از خودشیفتگی درآمـدن "لاشن" کمـک می‌کند؟

ـ او به‌عنوان روزنامه‌نگاراحساس می‌کند حتی با نیت خوب هم نمی‌تواند تجربیات خود را در مقاله‌ای که می‌نویسد، خلاصه کنـد. مساله‌ء خوب یا بد بودن روزنامه‌نگاری‌نیست، مساله درباره حد و مرز روزنامه‌نگار بودن در نهایت است. او احساس می‌کند که در خلاصه کـردن تمامی عوامل‌و فراهم آوردن شرح و توضیح هنوز‌هم از واقعیت دور می‌ماند، چرا که در ورای ظـواهر، واقعیتی دیگر وجود دارد. او فکر می‌کند که‌عواطف و احساساتش در آن لحظه‌ای که به شمارش اجساد می‌پردازد، ممکن‌است مهم‌تر از تعداد مردگان باشد. اما، این درست همـان چیـزی است که

نمی‌تواند در مقاله‌اش جا دهد. به منظور این که روزنامه‌نگار خوبی باشد، او حتی نباید تصورش را بکند که دچار آن گونه احساسات شود، آنچه روزنامه‌نگاری اهمیت می‌دهد این است که او فقط به‌بیان عین واقعیت‌ها بپردازد.

از نظر سیاسی در چه موقعیتی قرار دارید؟

— خب، هنوز هم فکر می‌کنم انسان باید متعهد باشد، حتی‌زمانی که جهت‌گیری آسان نیست. اگر من در بیروت می‌زیستم، نه به‌عنوان فیلم‌ساز، بلکه به‌عنوان بخشی از موقعیت، می‌دانستم که در کجا باید بجنگم، و فکر نمی‌کنم دچار بستی و ضعف در تصمیم‌گیری می‌شدم. اما، بعضی اوقات، فکر می‌کنم ما بایستی از متعهد کردن خود به‌این یا آن جریان خودداری کنیم. کار آسانی است. هم‌اکنون، در این فکر هستم که تعهد واقعی بین چپ و راست، یا بین شرق و غرب نیست. مساله بیشتر، مساله نیمکرهٔ شمالی ایمن و ثروتمند است در مقابل خیل عظیم انسانیت که به‌عنوان جهان سوم شناخته می‌شود. من همچنین تصور می‌کنم هر موقعیت نیازمند تحلیل مشخص است و تحلیل نمی‌تواند تنها ذهنی باشد. هر انسان باید خودرا در معرض حوادث قرار دهد و عواطف خود را به‌همان اندازهٔ افکارخویش از نظر دور نکند. ■

---

۱ — عنوان آلمانی فیلم، Die Faelschung است.

2- Volker Schlondorf

● سانتیاگو آلوارز، فیلمساز کوبائی:

دو قطعه عکس، یک مویولا، و مقداری موسیقی به من بدهید؛ برایتان فیلم می‌سازم!

● بسیاری او را با «ژیگاورتوف» مقایسه می کنند، که از ین مقایسه خرسند است.

"سانتیاگو آلوارز"، سازنده فیلمهای خبری و مستند ساز معروف کوبا می‌گوید: "دو قطعه عکس، یک موویولا (دستگاه‌مونتاژ فیلم) ومقداری موسیقی به‌من بدهید، برایتان فیلم می‌سازم."

درواقع، بیشتر از بیست سال است که‌او به‌همان خوبی که می‌گوید، عمل می‌کند. یکی از بهترین ومعروف ترین فیلمهایش، یک فیلم کوتاه ۶ دقیقه‌ایست به نام "اکنون" که برای ساختن آن، به‌همین شیوه کار کرده است.

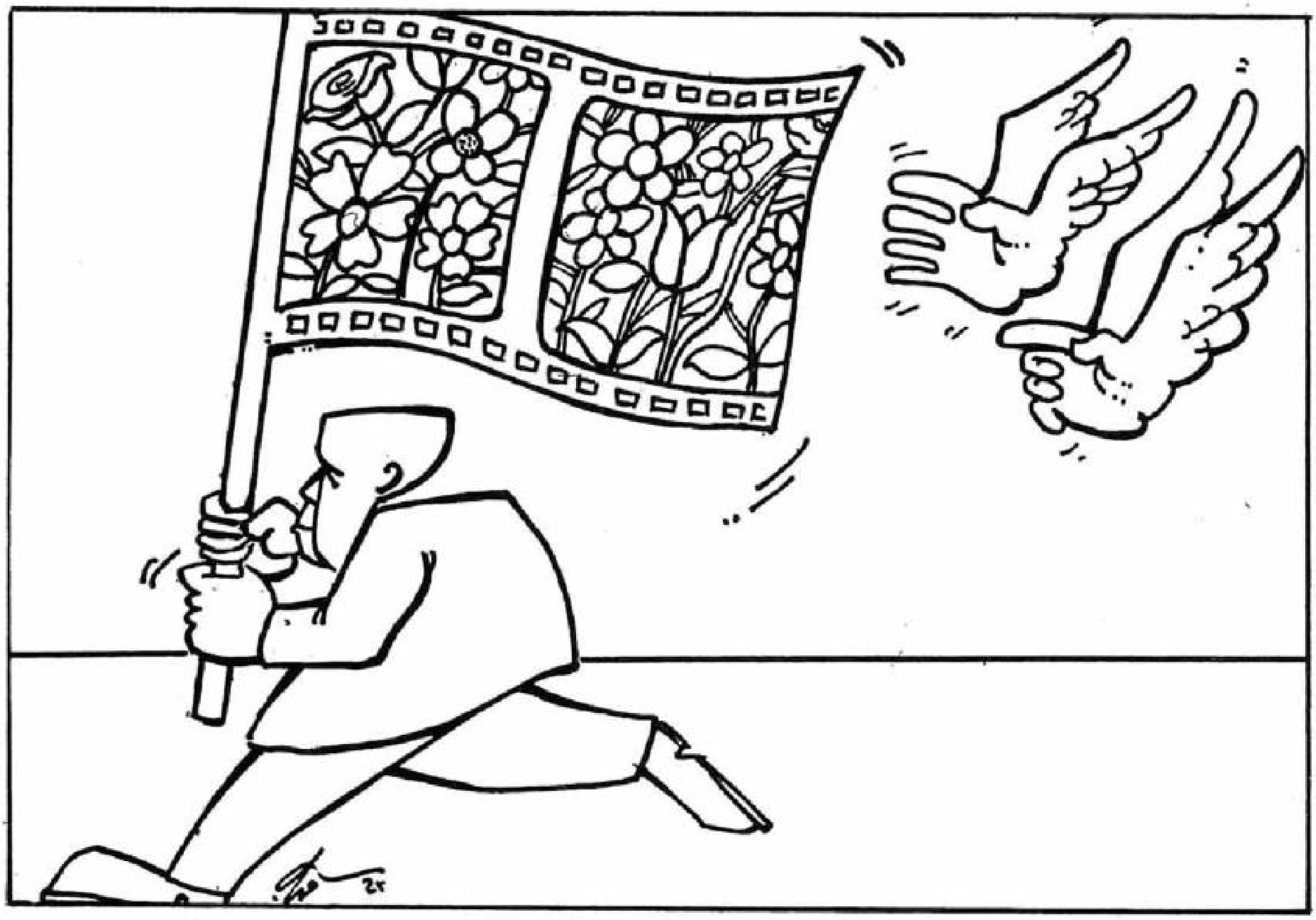
این فیلم، که در سال ۱۹۶۵ با استفاده از عکسهای بریده شده‌از مجله‌ها ساخته شده، ادعانامه‌ایست بر علیه تبعیض نژادی در آمریکا. بر تصاویر، آوازی‌از "لناهورن" را گذاشت که توسط کمپانی صفحه پرکنی، به دلیل استفاده از آن، علیه آلوارز اعلام جرم و ادعای خسارت شد اما او برایشان نوشت که این آهنگ‌متعلق به‌مردم است، نه آنها.

سانتیاگو آلوارز، ۶۴ ساله، معتقد ووفادار به‌قدرت عریان تصویر آراسته به‌موسیقی است. از تفسیر شفاهی در فیلم نفرت دارد وبسیاری بر توانائی او در بیان تصویری‌مفاهیم، رشک می‌برند. او به‌عنوان یکی از ضبط کننده‌های رخدادهای انقلاب مورد احترام کوبائیهاست. جوایز زیادی از جشنواره‌های مختلف گرفته که لیست آنها طولانی و خسته‌کننده است. عده‌ای او را جانشین شایستهٔ ژیگاورتوف می‌دانند که از این‌مقایسه بسیار خرسند است. با وجود سن و سالش، هنوز به‌فکر بازنشسته شدن نیست و همواره برای سینماهای کوبا، فیلم خبری می‌سازد.

آلوارز، خودش‌را یک مستندساز نمی‌خواند، زیرا فکر می‌کند که در تصور بیشتر سینماروها، فیلم مستند به‌این معنی‌ست که کوتاه و خسته‌کننده باشد. می‌گوید:

" من یک رساله‌نویس هستم‌که باید نسبت به‌رویدادها واکنش نشان بدهم و تفسیر کنم. خیلی سریع. من باید تبلیغات دشمنان انقلاب‌را بر علیه خودمان، خنثی کنم. من افتخار می‌کنم که اقرار کنم نسبت‌به این انقلاب متعصبم ".

آلوارز درباره مقایسهٔ خودش



با ژیگاورتوف می‌گوید :

"دست کم برای مدت ده سال من فقط راجع به‌او می‌شنیدم ، بدون اینکه فیلمی از او دیده باشم . تا این‌که درجائی که داور یک فستیوال بودم ، توانستم فیلمهای او را ببینم . واقعیت این است که ما خیلی به‌هم نزدیک هستیم . از نظر احساسی و تاریخی . اما سالها ، این را نمی‌دانستم . "

سانتیاگو آلوارز ، کارش را قبل از انقلاب در تلویزیون کوبا ، در بخش موسیقی شروع کرد و پس از سقوط‌رژیم باتیستا ، به‌خدمت انقلاب درآمد .

"اولین موویولا را که به‌دست آوردیم ، من کوشش کردم که از آن برای فیلم خبری استفاده کنم . تا مدتی ، از روشهای قدیمی پیروی می‌کردم اما بزودی ، آن را خیلی خسته‌کننده یافتم . زمانی قرار شد یک‌گزارش‌از مراسم تدفین آهنگسازی کوبائی که خوب می‌شناختمش وبسیار دوستش می‌داشتم ، تهیه کنم . استفاده‌ای‌که از موسیقی در این‌فیلم کردم ، برای خودم یک کشف بزرگ بود که این درس را هیچ‌وقت‌فراموش نمی‌کنم . "

آلوارز ، تعدادی از بهترین فیلمهایش را در ویتنام یا راجع به ویتنام ساخته است . "هانوی ، ۱۳ مارس" درباره‌ٔ بمباران آن شهر ، و "۷۹ بهار" درباره‌ٔ مرگ هوشی‌مین ، شاید بهترین نمونه‌ها باشند . ویتنام را ۱۲ مرتبه دیده و می‌گوید که وابستگی خاصی با آنها احساس می کند . با احترام از آنها یاد می‌کند : کوبائیهائی ، با چشمهای اریب!

می‌گوید : "مثل ما ، ویتنامی‌ها نیز دائما درگیر جنگ برعلیه مداخلات خارجی بوده‌اند و تاریخ طولانی‌از دردسرهای برخی‌همسایگان و امپریالیستها دارند . سالها ، چین خاری در چشم آنها بود و بعد ، آمریکا . با این حال ، هرگاه که با هجومی روبرو شدند ، مقاومت کردند و پیروز شدند . فیلمهائی که درباره‌ٔ ویتنام ساخته‌ام ، ستایش من از‌یک ملت است .

شاید غربی‌ها مراخیلی‌احساساتی بدانند ، زیرا آنها نمی‌توانند درک و احساس کنند که برما چه گذشته است . اما من ، در این سن و سال هم ، آن مصائب و این پیروزی را ، احساس می‌کنم . برای همین است که بخاطر انقلاب ، هیچگاه بازنشسته نخواهم شد . "

درک مالکوم
کوتاه شده از گاردین

مــرگ آمــد و ...

مارتی فلدمن

۱۹۸۳ — ۱۹۳۸



● شاید بسیاری از تماشاگران ایرانی، نام مارتی فلدمن را نشنیده باشند، اما بی‌تردید، کمدینی را با چشمهای درشت بیرون زده ازحدقه بخاطر می‌آورند. دو فیلم مشهور او، "فرانکشتین جوان" و "سینمای صامت" در ایران به‌نمایش درآمده است.

مارتی فلدمن در خانواده‌ای یهودی در لندن متولد شد. در جوانی، به‌مشت‌زنی روی آورد اما مدام شکست می‌خورد و دماغ بدشکلش، یادگار آن سالهاست. می‌گوید: "پس از مدتی، هیچ مشت‌زنی در لندن نمانده بود که مرا شکست نداده باشد. جایزه بدترین مشت‌زن را به من دادند." در بازیهای کریکت و فوتبال، بقیه صورتش کج و کوله شد و چشمهایش در پی بیماری تیروئید از حدقه بیرون زد و زیاده‌روی در نوشتن بدترش کرد.

کار هنری را به‌عنوان یک موزیسین آغازکرد اما بعد به‌کمدی گرایش پیدا کرد. در واقع، چهره غیر عادی او یکی از عوامل محبوبیتش شد و بعدها چقدر شکرگزار بود که صورتش را جراحی پلاستیک نکرده است.

فلدمن در آغاز دهه شصت وارد تلویزیون انگلستان شد و با ابداع یک تیپ خاص کمدی، یک سری نمایشهای کمیک تلویزیونی ساخت "مارتی — ماشین کمدی مارتی فلدمن — مارتی‌دیوانه‌ — مارتی در خارج.

قبل از پایان دهه شصت، فلدمن به آمریکا رفت و بازیگری سینما را در آنجا آغاز کرد، شهرت جهانی یافت و خود نیز دست‌به‌کارگردانی فیلم زد.

فیلمهای مارتی فلدمن عبارتند از:

اتاق خواب و نشیمن (۱۹۶۹) — هرخانه، یکی دارد (۱۹۷۰) — فرانکنشتین جوان (۱۹۷۴) ماجراهای شرلوک هلمز (۱۹۷۵) — سینمای صامت (۱۹۷۶) — آخرین بازسازی بوژست (کارگردان و بازیگر — ۱۹۷۷) — بخدا اعتماد می‌کنیم (کارگردان و بازیگر — ۱۹۷۹).

گلوریا سوانسون

۱۸۹۷ — ۱۹۸۳

● "گلوریا جوزفین‌می سونسون"، ستاره‌معروف هالیوود در دوران سینمای صامت، در ۲۷ مارس ۱۸۹۷ در شیکاگو متولد شد. پدرش افسر ارتش و نسبش سوئدی و ایتالیائی بود.

شانس تماشای استودیوی "اسانی" وآشنائی با "والاس‌بیری" بازیگر — کسی که در سال۱۹۱۶ با او ازدواج کرد — باعث ورودش به سینما شد. در همان سال (۱۹۱۳) به‌اتفاق بیری به‌هالیوود رفت و در تعدادی از کمدیهای کمپانی "کی ستون" شرکت کرد و پس از چندی، با "بابی ورنون" یک زوج تشکیل دادند و در تعدادی‌کمدی رمانتیک بازی‌کردند. در آن زمان، با نام "گلوریا می" فعالیت می‌کرد.

در سال ۱۹۱۷ که "مک سنت" از سازمان "تری انگل" جدا شد و به پارامونت پیوست، سوانسون نیز در پی او، به‌این کمپانی رفت اما بزودی از کمدی خسته شد و به درامهای اشک‌انگیز روی آورد.

در همان سال گلوریا سوانسون همکاریش را با "سیسیل ب دومیل" آغاز کرد. اوج درخشش و محبوبیت او، دهه بیست بود. هر حرکت، ژست، لباس و آرایش او، به سرعت و در سطحی وسیع مورد تقلید قرار می‌گرفت و روزنامه‌ها و مجلات را از اوصاف او پر می‌کرد.

سوانسون در سال ۱۹۲۸، با سرمایه‌گذاری‌بر روی فیلم "ملکه برفی" به کارگردانی "اریک فون اشتروهایم"، مقدار زیادی متضرر شد و بر اثر اختلاف با کارگردان، اجازه بپایان بردن فیلم‌را به‌او نداد. سوانسون، خودش فیلم را آماده‌کرد

اما این فیلم به‌رغم نمایش در اروپا و آمریکای جنوبی، هرگز اجازه‌نمایش در ایالات متحده نیافت.

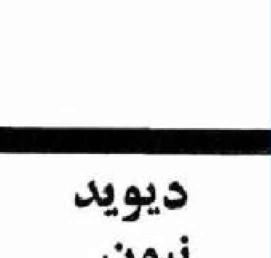
با سرآمدن دوران سینمای صامت، ستاره بخت سوانسون نیزافول کرد، پس از شرکت در چند فیلم ناموفق ناطق، در سال ۱۹۳۴ بازیگری فعال را رها کرد و تا پایان عمر، طی سه‌بار بازگشت به‌سینما، تنها در پنج فیلم دیگر شرکت کرد: در سال ۱۹۴۱ در یک فیلم کمدی نقش مقابل "آدولف منجو" را بازی کرد. سال ۱۹۵۰ در فیلم معروف "سانست بلوار" ـ اثر بیلی وایلدر ـ درواقع به نقش خودش (یک ستاره‌موفق سینمای صامت که بازنشسته شده) ظاهر شد. چندی بعد، در دو فیلم سطح پائین ایتالیائی شرکت کرد و آخرین فیلمش (که باز هم نقش خودش را بازی می‌کرد)، "فرودگاه ۷۵" بود. مدتی نیز در تعدادی نمایشنامه تلویزیونی ظاهر شد. در سال ۱۹۷۱، گلوریا سوانسون پس از سالها به برادوی بازگشت و در نمایشنامه "پروازها آزادند" روی صحنه‌رفت در فاصله این فعالیتهای پراکنده، او به‌عنوان مشاور با یک شرکت تولید لباس همکاری می‌کرد. سوانسون، در سال ۱۹۷۶ (وقتی که ۷۹ ساله بود)، برای ششمین بار ازدواج کرد!

تعدادی از فیلمهای او عبارتند از:

فیلمهای کوتاه: در پایان یک روز کامل ـ شغل تازه او ـ داستان یک دوشس آمریکائی ـ پیمان شکسته (۱۹۱۵) ـ قلبها و جرقه‌ها ـ دختر خطرناک (۱۹۱۶) ـ خطرهای یک عروس ـ همسر سلطان (۱۹۱۷).

فیلمهای بلند: نمی‌توان هر چیزی را باور کنی ـ شوهر هر زن (۱۹۱۸) ـ شوهرت را عوض نکن ـ مذکر و مونث (۱۹۱۹) ـ چرا همسرت را عوض‌کردی؟ ـ چاره‌ای بیندیش (۱۹۲۰) ـ لحظه بزرگ ـ چیزی نگو (۱۹۲۱) ـ آن سوی صخره‌ها (۱۹۲۲) ـ همسر آمریکائی من ـ زازا (۱۹۲۳) داستان عشق او (۱۹۲۴) ـ مادام سن ژان (۱۹۲۵) ـ زن رام نشده (۱۹۲۶) ـ عشق سونیا (۱۹۲۷) ـ ملکه‌کلی (۱۹۲۸) ـ متجاوز (۱۹۲۹) یا امشب، یا هرگز (۱۹۳۱) ـ موسیقی در فضا (۱۹۳۴) ـ پدر، همسر گرفته (۱۹۴۱) ـ سانست بلوار (۱۹۵۰) ـ سه‌نفر برای اتاق خواب (۱۹۵۲) فرودگاه ۷۵ (۱۹۷۴).

دیوید نیون
۱۹۸۳ ـ ۱۹۰۹



● جیمز دیوید گراهام نیون"، بازیگر کهنه کار سینمای آمریکا و انگلیس، در ۷۲ سالگی درگذشت. دیوید نیون، در اول ماه مه ۱۹۰۹ در اسکاتلند متولد شد. در سال ۱۹۲۷ درمدرسه نظام تحصیل می‌کرد و در سالهای ۳۲ ـ ۱۹۲۹ در خدمت ارتش بود. پس از آن، دیوید نیون در مناطق مختلف، دست به‌کارهای گوناگونی از جمله چوب‌بری، کار در رختشویخانه، مربیگری نظامی، گزارشگری روزنامه شد. در سفرهای‌متعددش سرانجام در سال ۱۹۳۴ سر از لوس‌آنجلس درآورد و به‌عنوان سیاهی لشکر در فیلمها بازی کرد. چندی بعد، تا سطح بازیگران نقشهای درجه دوم ارتقاء یافت واولین فیلم مهمش را در سال ۱۹۳۵ بازی کرد.

دیوید نیون، در زمان جنگ جهانی دوم به عنوان یک کلنل در جنگ شرکت کرد و دوران پر رونق کار او، سالهای پس از جنگ بود. او یک نوول و ۲ کتاب که شرح زندگی‌اش است، نوشته و یک اسکار و جایزه منتقدین فیلم‌نیویورک را برای بازی در فیلم "میزهای جداگانه" (۱۹۵۸) گرفته است. تعدادی از فیلمهای او عبارتند از:

شکوه (۱۹۳۵) ـ زندانی‌زندا (۱۹۳۷) ـ بلندیهای بادگیر (۱۹۳۹) ـ موضوع مرگ و زندگی (۱۹۴۶) ـ همسر بیشاپ (۱۹۴۷) ـ سه سرباز (۱۹۵۱) ـ دور دنیا در هشتاد روز (۱۹۵۶) ـ سلام برغم (۱۹۵۸) ـ توپهای ناواران (۱۹۶۱) ـ دو دشمن (۱۹۶۲) ـ پنجاه و پنج روز در پکن (۱۹۶۳) ـ پلنگ‌صورتی (۱۹۶۴) ـ داستان تختخواب (۱۹۶۶) ـ کازینو رویال (۱۹۶۷) ـ مجسمه (۱۹۷۰) ـ عروسک (۱۹۷۲) ـ دراکولای پیر (۱۹۷۴) ـ ببر کاغذی (۱۹۷۵) ـ با مرگ کشتن (۱۹۷۶) ـ کفش بلورین ـ مرگ روی نیل (۱۹۷۸) ـ آواز نایتینگل در میدان برکلی ـ فرار به آتن (۱۹۷۹) گرگهای دریا (۱۹۸۰).

● با مرگ بونوئل در ۸۳ سالگی

«صدسال تنهائی» ناتمام ماند

لوییس بونوئل، فیلمساز پرآوازهٔ اسپانیائی، ماه گذشته در ۸۳ سالگی درگذشت. او حتی در این سن‌وسال نیز که از کار افتاده می‌نمود و با صندلی چرخدار قادر به‌حرکت بود، از فیلمسازی دست نکشیده بود. گابریل گارسیا مارکز، نویسندهٔ نامدار کلمبیائی که در مقابل درخواستهای فراوان برای ساخته شدن فیلم براساس رمان مشهورش "صد سال تنهائی" مقاومت کرده بود، در مقابل بونوئل ایستادگی نکرد و صد سال تنهائی را به‌این استاد پیر سپرد. اما بونوئل خود در مقابل مرگ تاب نیاورد، و صد سال تنهائی هم با مرگ اوساخته نشد.

بونوئل، در ۲۲ فوریه ۱۹۰۰ در "کالاندا"ی اسپانیا متولد شد. فرزند یک مزرعه‌دار ثروتمند بود و درجوانی، با سالوادور دالی وفدریکو گارسیا لورکا آشنا شد. در سال ۱۹۲۱ هنگامی که دانشجو بود، دردانشکده یک کلوب سینمائی به‌راه انداخت و در سال ۱۹۲۵ به‌پاریس رفت و به عنوان دانشجوی سینما در آنجا پذیرفته شد. پس از چندی، باسمت دستیار کارگردان "ژان اپستاین" فعالیت عملی را آغاز کرد و پس از یکی دو سال کار به‌عنوان دستیار کارگردان، با سالوادور دالی فیلمنامه یک فیلم کوتاه سوررئالیستی را نوشت که‌درمدت دوهفته با دستیاری دالی فیلمبرداری شد. نتیجهٔ کار، فیلم ۲۴ دقیقه‌ای "سگ آندلسی" بود.

در ۱۹۳۰، بونوئل فیلم مهم سوررئالیستی‌خودرابنام "عصرطلائی" کارگردانی کرد که در این فیلم نیز، دالی درنوشتن فیلمنامه با او همکاری کرد. فیلم‌بعدی‌او، "زمین بی‌حاصل"



محصول ۱۹۳۲، یک اثر مستند بود.

بین سالهای ۱۹۳۳ تا ۱۹۳۵، بونوئل فیلمهای آمریکائی را برای کمپانی‌های پارامونت و برادران‌وارنر دوبله می‌کرد که در پاریس و اسپانیا به‌نمایش‌گذاشته‌می‌شد. در سال ۱۹۳۵ مدیر تولید چهار فیلم اسپانیائی‌بود ویک‌سال بعد، فیلم مستند سیاسی به‌نام "مادرید ۳۶" را با استفاده از فیلمهای خبری تهیه کرد. سپس به فرانسه رفت و سرپرستی تهیه فیلم "اسپانیای ۳۹" به‌کارگردانی "ژان‌پل لوشانو" را به‌عهده گرفت.

به‌هنگام‌جنگهای‌داخلی‌اسپانیا، درسال ۱۹۳۸ به‌عنوان مشاور تکنیکی به‌هالیوود رفت و در کمپانی مترو گلدین‌مایر شروع به‌کار کردکه بلافاصله پس‌از روشن شدن این نکته که ژنرال فرانکو برنده‌جنگ خواهد بود، فیلم در دست تهیه او، توقیف شد. در نتیجه، بونوئل بی‌پول و بدون شغل وارد نیویورک شد و در موزهٔ هنرهای معاصر نیویورک شروع به‌کار کرد. در آنجا، با استفاده از فیلمهای خبری و مستند، یک فیلم بلند ضد نازی ساخت که هیچگاه پخش نشد. سپس یک‌سری فیلم تبلیغاتی درموردارتش آمریکا تهیه کرد اما بزودی این کار را رها کرد.

درسال۱۹۴۴تا ۱۹۴۶، بونوئل دوباره به‌دوبله فیلمهای خارجی‌برای کمپانی برادران وارنر در هالیوود مشغول‌شد. درهمین دوره، کارگردانی فیلم "جانور پنج انگشتی" به وی پیشنهاد شد ولی به‌دلایلی، "رابرت فلوری" کارگردانی فیلم را انجام داد.

بونوئل پس از مدتی، در سال ۱۹۴۷ به‌مکزیکو رفت و در آنجافعالیت خود را به‌عنوان کارگردان آغاز کرد. ازفیلمهای وی، می‌توان اینها رانام برد:

قمارخانهٔ بزرگ (۱۹۴۷) — خوشگذران بزرگ (۱۹۴۹) — فراموش شدگان (۱۹۵۰) — سوزانا (۱۹۵۱) دختر فریب (۱۹۵۱) — بلندیهای بادخیز (۱۹۵۳) — ماجراهای‌رابینسون کروزوئه (۱۹۵۴) — زندگی تبهکارانه آرچیبالدو دلاکروز (۱۹۵۵) — باغ مرگ (۱۹۵۶) — نازارین (۱۹۵۸) ویریدیانا (۱۹۶۱) — خاطرات یک مستخدمه (۱۹۶۴) — سیمون صحرا (۱۹۶۵) — زیبای‌روز (۱۹۶۷) — راه شیری (۱۹۶۹) — تریستانا (۱۹۷۰) جذابیت پنهان بورژوازی (۱۹۷۲) — شبح آزادی (۱۹۷۴) — آن تمنای ناخواسته تن (۱۹۷۷).

کینگ ویدور
(۱۸۹۴ – ۱۹۸۲)

نقش بر آب



● کینگ ویدور فیلمساز نامدار سینمای آمریکا، روز اول نوامبر ۱۹۸۲ در ایالت کالیفرنیا براثر بیماری قلبی درگذشت.

کینگ والیس ویدور – مجارستانی الاصل – به سال ۱۸۹۴ در شهر گالوستون ایالت تگزاس آمریکا متولد شد. از کودکی به‌سینما علاقه پیدا کرد و هنگامی که دانش‌آموز مدرسه بود، در یکی از "نیکل ادئون"ها – سینماهای آن دوران – مدتی بلیت فروش و سپس متصدی پرژکتور بود. نخستین فعالیت‌های فیلمسازیش را در نوجوانی با ساختن فیلمهای خبری آماتوری آغاز کرد و سرانجام یک فیلم دو حلقه‌ای کمدی برزمینه مسابقات اتومبیل‌رانی بنام "دریدک" کارگردانی کرد. ویدور، چندی بعد با فلورانس، بازیگر همین‌فیلم، ازدواج کرد و در سال ۱۹۱۵ با همسرش به‌هالیوود رفت. مدتی بعد کارش‌را به عنوان فیلمنامه‌نویس برای کمپانی یونیورسال شروع کرد. در سال ۱۹۱۸، ویدور کارگردانی نخستین فیلم بلندش بنام "خم جاده" برای "برنت وود کورپوریشن" آغاز کرد و به سرعت، سه فیلم دیگر برای‌همین کمپانی ساخت: زمانهای بهتر – نیمه دیگر – بستگان فقیر (۱۹۱۹). در سال ۱۹۲۰ یک قرارداد با "فرست نشنال" برای کارگردانی دو فیلم امضاء کرد و با مبلغی از پیش‌پرداخت این قرارداد، استودیوی شخصی خود بنام "دهکده ویدور" را بنا نهاد. در یکی از شماره‌های‌همان سال مجله "ورایتی"، کینگ ویدور هدفها و روشهای خود را چنین اعلام داشت: "اعتقاد به‌سینمائی که حاوی پیامهای انسانی برای کمک به راهائی انسان از ترس و نکبت و پرهیز از ساختن آگاهانه فیلم‌هائی که حاوی دروغ نسبت به حقیقت طبیعت انسان باشد، وحشت ایجاد کند، شرارت رابستاید و یا خشونت و ستمگری را موجه بنماید". با این حال، این آرمانهای ویدور، در عمل به‌اشکال دیگری رخ نمود و او در مدار سینمای حرفه‌ای به عنوان یک فیلمساز پرکار، بسیاری فیلمهای‌تجارتی هم ساخت که ارتباطی با هدفهای اعلام شده ویدور نداشت. فیلمهای مردی با چاقوی جیبی – شرافت خانوادگی (۱۹۲۰) – خلبان هواپیما – عشق هرگز نمی‌میرد (۱۹۲۱) – ماجرای واقعی – غروب تا بامداد – فتح زن – پگ عزیز من (۱۹۲۲)، اغلب از نوع کمدیهای رمانتیک متداول آن زمان بود. در سال ۱۹۲۲ پس از دوسال، به رغم کوشش او، دهکده ویدور تعطیل شد، بدون آن که او بتواند، حتی یک فیلم با آن آرمانهای اعلام شده، در آن بسازد.

پس از فیلمهای آلیس آدامز – زن مفرغی سه دلقک (۱۹۲۳) – پرتقالهای‌وحشی – خوشبختی –

شراب نوجوانی ـ ساعت آنها ـ همسر سناتور (۱۹۲۴)، کینگ ویدور به‌نخستین موفقیت بزرگ خود دست یافت. تا این زمان، او هنوز به‌عنوان یک کارگردان با اهمیت شناخته نشده بود. "رژه بزرگ" (۱۹۲۵) با فروش فوق‌العاده‌ای روبرو شد و موفقیت متروگلدوین‌مایر و ویدور را تثبیت کرد. این فیلم تنها مدت دو سال در برادوی روی‌پرده بود و از آن پس، ویدور به‌چنان موقعیتی ارتقاء یافت که‌بسیاری از ستارگان بزرگ آن زمان‌آرزوی شرکت در فیلمهای او را داشتند. رژه بزرگ، دیدگاههای یک سرباز پیاده نظام را درباره زشتی جنگ توصیف می‌کرد با این حال، ویدور معتقد بود که این فیلم، فقط درباره جنگ است و نه ضد جنگ. فیلمهای بعدی او لابوهم، وباردلی های باشکوه (۱۹۲۶) بود.

به‌رغم آن پیامهای نویدبخش اخلاقی که ویدور در آغاز اعلام کرده بود، زیربنای بیشتر فیلمهای او را نوعی تردید و بدبینی تشکیل می‌داد. در حالیکه در فیلمهای فورد و کاپرا، انسان خوب و با ایمان سرانجام پیروز می‌شد ویا به‌سوی پیروزی پیش می‌رفت، از نظر او، انسان بازیچه دست و پا بسته سرنوشت بی‌منطق بود. این تردید ویدور در فیلم غیر متعارف "جمعیت" (۱۹۲۸) تجلی کرد. ویدور در این فیلم‌ازکارمند جوان مبارزی سخن می‌گوید که در زیر سنگینی شهر بزرگ دارد خرد می‌شود. به‌عقیده "جان باکستر" منتقد فیلم ـ ویدور بیشتر به تضادها، ووسوسه‌هائی می‌پردازد که‌اغلب با نابودی کامل عناصر متقابل پایان می‌گیرد.

پس از این فیلم، ویدور به‌پیشنهاد ویلیام راندلف هرست کارتل‌بزرگ مطبوعاتی آن زمان، سه فیلم دست و پا چلفتی ـ اهل نمایش (۱۹۲۸) و نه‌چندان احمق (۱۹۳۰) را ساخت. اوبرخلاف بسیاری از فیلمسازان دوره صامت، خیلی راحت خود را با سینمای ناطق تطبیق داد و جالب آن که با یک ریسک خطرناک، متروگلدوین مایر را متقاعد ساخت برای نخستین فیلم ناطقش "هاله لویا" (۱۹۲۹) که تمام بازیگرانش سیاهپوست بودند، سرمایه‌گذاری کند. فیلم بعدی او، "بیلی کید" (۱۹۳۰) یکی از وسترنهای تماشائی نخستین سال دهه ۳۰ است. پس‌از فیلمهای صحنه خیابان ـ قهرمان (۱۹۳۱) ـ پرنده بهشتی ـ سینارا (۱۹۳۲)

ویدور که از سوی متروگلدوین مایر به‌عنوان فیلمساز داستانهای روستائی شناخته شده بود، ناچار شد تعدادی ملودرام دیگر روستائی بسازد بازگشت غریبه (۱۹۳۳) ـ شب عروسی (۱۹۳۵) گل سرخ (۱۹۳۵). فیلم مهم این دوران، "نان روزانه ما" (۱۹۳۴) بود.

در سال ۱۹۳۶، کارگردانی "برباد رفته" به ویدور پیشنهاد شد اما پیش از آن که بتواند تصمیم بگیرد، این کار به ویکتور فلمینگ محول شد و در آن سال ویدور فیلم رنجرهای تگزاس‌را ساخت. فیلم بعدیش استلا دالاس (۱۹۳۷) هم باناکامی روبرو شد. فیلم ارگ (۱۹۳۸) وکارگردانی قسمتی از جادوگر شهر زمرد (در غیاب ویکتور فلمینگ ـ ۱۹۳۸) کارهای بعدی او بود.

دو دهه چهل و پنجاه، دوران اوج آفرینش ویدور بود: گذرگاه شمال غربی (۱۹۴۰) ـ یک داستان آمریکائی (۱۹۴۴) ـ دوئل در آفتاب (۱۹۴۶) ـ ممکن است معجزه‌ای رخ دهد ـ سرچشمه (۱۹۴۸) ـ آن سوی جنگل (۱۹۴۹) ـ آذرخش دوباره می‌زند (۱۹۵۰) ـ عروس جنگ ژاپن (۱۹۵۱) ـ روبی جنتری (۱۹۵۲) مرد بی‌ستاره (۱۹۵۵). آخرین

فیلم بزرگ ویدور که محبوبترین فیلم خودش نیز هست، روبی جنتری است. آخرین فیلمهای کینگ ویدور، دو فیلم پرخرج تاریخی است که اما از آثار باارزش‌او فاصله دارد: جنگ و صلح (۱۹۵۶) و سلیمان و ملکه سبا (۱۹۵۸).

در سال ۱۹۷۷، کینگ ویدور در سن ۸۳ سالگی، پس از مدتها سکون ورکود قصد ساختن فیلم دیگری کرد که توفیق آن را نیافت. ■

ظهور و سقوط نئورئالیسم

بازنگری

پروین زاهد

فعالیت سینمای ایتالیا از بدو پیدایش تا پایان دوران صامت (۱۹۳۰) محدود به آثاری عامه‌پسند بود. حضور فاشیسم بسرکردگی موسولینی چهره سینمای ایتالیا را در تمام سطوح دگرگون ساخت.

در ان زمان که صدای شیپورهای تبلیغاتی فاشیسم در فیلم‌ها بلندتر و بلندترمیشد وسیل فیلم‌های دروغین تاریخی و تفریحی شدیدتر می‌گشت، تعدادی از کارگردانان بلند همت چاره را در پناه بردن به فرمالیسمی شدید یافتند. این عمل در برابر ادعاهای حکومت، نوعی مهاجرت درونی محسوب می‌شد. با تاکید بر خودمختاری شکل سینمائی، در مقابل جزم فاشیستی از خود دفاع می‌کردند. این تحولات، شکوفائی شعر غنائی و نثر هنری را در ادبیات ایتالیائی عصر فاشیسم بطور موازی بههمراه خود آورد. گرایش‌های فرمالیستی تنی چند از کارگردانان ایتالیائی حدود سال ۱۹۴۰، "کاستلانی"، "لاتوادا" "کیارینی"، "سولداتی" و "پوجولو" (که سه‌نفراول از نقدنویسی به‌کارگردانی رسیده‌بودند) باعث شد که آنها دست‌اندر کار ساختن فیلم از روی متون ادبی شوند. توجه آنها بیشتر به‌ادبیات قرن نوزدهم جلب شد که به آنها امکان می‌داد تا این آثار را در زمینه‌های روشنفکری، تصویری و دراماتیک بپرورانند. افراد این مکتب را که به‌ساخت گرافیکی تصویر می‌پرداختند، کالیگراف نامیدند.

تاریخچه نئورئالیسم

نئورئالیسم براساس نیازهای گوناگونی ریشه گرفت، هرچند که جوانه زدن‌های آن به سالهای دهه ۱۹۱۰ برمی‌گردد. درفرانسه و روسیه نشان‌هائی از نهضت سینمائی نئورئالیسم ردیابی شده است. اما بسال ۱۹۴۲ "اومبرتو باربارا"، منتقد سینمائی مجله"فیلم" بود که نام "نئو رئالیسم" را بر این نوع فیلمها نهاد، تئوری نئورئالیسم را باید نتیجه‌منطقی امتناع از پذیرفتن دکترین فرهنگی فاشیسم دانست. نئورئالیسم حدودا چنین می‌گوید:

۱ ــ بیائید برای همیشه ازجنگ متنفر باشیم و عواقب خانمان برانداز آنرا همیشه بیاد داشته باشیم و در فیلمها نشان دهیم.

۲ ــ فاشیسم محکوم است. ضد فاشیسم را تبلیغ کنیم و درباره تباهی‌هائی که بوجود آورده فیلم بسازیم.

۳ ــ بیائید به‌کوچه وخیابان برویم و استودیوهای فیلمبرداری را رها کنیم و واقعیتهای ملموس را در بیرون ضبط کنیم.

۴ ــ سنت ستاره‌پرستی را بشکنیم و ستاره‌های هالیوود را به‌مسخره بگیریم.

۵ ــ سینمای ارزان کار کنیم.

۶ ــ موضوعهای مبتذل و داستانهای تخیلی و مضحک و تاریخی را بدور بریزیم. کمدیهائی از نوع "تلفن سفید" مشهور را دیگر نسازیم.

۷ ــ هنرپیشه‌های غیرحرفه‌ای را بکار گیریم و افراد عادی کوچه و خیابان را به‌کار دعوت کنیم.

۸ ــ با بوروکراسی (دیوان سالاری) دست و پاگیر سر راه تهیه و توزیع فیلم بجنگیم.

ویتوریو دسیکا



۹ ــ آزادی بدست آمده برای کار فیلم و سینما را ارج بنهیم و در حفظ آن کوشا باشیم

عوامل تشکیل دهنده

۹ عامل، مهمترین عوامل شکل‌دهنده نئورئالیسم بود. یک به‌یک را بررسی می‌کنیم:

اول ــ جنگ دوم‌جهانی که به‌عنوان بزرگترین حادثه بین‌المللی معاصر شناخته می‌شود و شاید تا وقوع احتمالی یک جنگ دیگر هم‌چنان این اهمیت را حفظ کند. این جنگ که نیمی از دنیا را به‌آتش و خون کشید در اروپا بخصوص شدت عمل بیشتری داشت و مصائب بسیاری را تحمیل کرد و به‌همان اندازه نیز دستخوش تحولاتی ناگهانی در اندیشه‌ها و هنرها شد. سینمای کشوری که بیش از همه از جنگ تاثیر برداشت ایتالیا بود. ارمغان جنگ برای ایتالیا شیوه محکم و متین و زیبای نئورئالیسم بود.

دوم ــ در ۳۰ اکتبر ۱۹۲۲ با هجوم ژنرالهای ارتش از شهر میلان به‌سوی شهر رم و بدنبال آن استعفای نخست‌وزیر ایتالیا و جانبداری پادشاه از موسولینی، فاشیسم پیروز شد و موسولینی بعنوان نخست‌وزیر ایتالیا کار خود را آغاز کرد. بدنبال نخست‌وزیری موسولینی قلع و قمع مخالفان آغاز شد و در پی ایجاد موج خشونت و ترور و نابودی مخالفان موسولینی دیکتاتور مطلق‌العنان ایتالیا شد. او نه‌فقط نخست‌وزیر بود بلکه سایر پستهای مهم دولتی را نیز بخود اختصاص داد. با قدرت گرفتن موسولینی پادشاه به‌پشت صحنه‌رانده شده و از پارلمان نیز جز سایه‌ی کمرنگی که هیچگونه قدرتی نداشت چیزی باقی نماند. در این شرائط موسولینی تنها کسی بود که می‌توانست برای محتوی تمام جنبه‌های زندگی مردم ایتالیا از جمله سرگرمی و تفریح و سیستم‌های ارتباط جمعی تصمیم بگیرد. بازتاب این شرایط سیاسی روی سینمای ایتالیا نیز تاثیر گذاشت و طبعا آزادی بیان را از آن گرفت. سینما از محتوی خالی شد و ساختن فیلمهائی پیرامون ماجراهای عاشقانه و کمدیهای "اتاق خواب" باب شد. ایتالیائیها این فیلمها را کمدیهای "تلفن سفید" می‌نامیدند. و بالاخره از نبرد علیه فاشیسم بود که نئورئالیسم نیروی محرکه خود را بدست می‌آورد.

سوم ــ جنبش نهضت مقاومت در ایتالیا یکی از نیروهای محرکه اصلی به‌شمار می‌رفت که موجب تجدید بنای فرهنگی و سیاسی شد؛ این جنبش نه‌تنها باعث نجات کشور از یوغ اسارت حکومت فاشیستی شد، بلکه تجدید بنائی اصولی رادر ساخت سیاسی وروشنفکری کشور موجب گشت. اصولا" امید به‌نجات آدمی از هر نوع بی‌عدالتی اجتماعی و تحقیر، از دوران مقاومت نشات می‌گرفت. در تبعید و در نهضت مقاومت بود که سینماگران به‌فکر تازه‌ای درباره "انسان بودن" دست یافتند. آنها هدف اولیه‌شان را در ریشه‌کن کردن "اهانت به‌دنیا" می‌دیدند. این منش، شاخص مشترکی در جنبش نئورئالیسم محسوب شد.

چهارم ــ در سال ۱۹۲۴ سازمانی دولتی به‌نام "لوچه" جهت تولید فیلمهای اخبار هفتگی و فیلم‌های کوتاه تاسیس شد.فاشیسم ابتدا خود را نسبت به‌سینما بی‌اعتنا نشان می‌داد اما این سینمای ناطق بود که با ورود خود بار دیگر جنبشی درخور توجه به‌تولید فیلم بخشید و به‌تدریج موسولینی نیز به‌اهمیت سینما در جهت تبلیغات فاشیستی پی برد. حکومت فاشیستی موسولینی، عرصه را بر سینماگران آزاده ایتالیا تنگ کرده بود. هرچند محصول سالانه فیلم افزایشی فوق‌العاده را نشان می‌داد اما محتوای تبلیغاتی‌شدید آنها کارگردانان و فیلمسازان سابق را از سینما دل‌زده کرده بود. لذا همه در جستجوی راهی نو و تازه بودند. نئورئالیسم راه خود گشوده می‌یافت.

● وقتی که موسولینی به اهمیت فوق العاده سینما برای تبلیغات دولت فاشیستی پی برد سانسور بصورت یک عامل قدرتمندی در صنعت فیلمسازی در آمد.

رم شهر بی‌دفاع



پنجم ــ از سال ۱۹۳۱ به‌صنعت سینمـا کمک‌های مالی فراوانی شد و از سال ۱۹۳۴ به‌بعد یک "هیئت مدیره سازمان سینمـائی" بر توزیع این منـابع مالی‌نظارت کرد. این سازمان مستقیما" تحت نظر وزارت تبلیغات کار می‌کرد. همین سازمان بود که به‌تولیـد و توزیع فیلم هماهنگی بخشید.

ششم ــ وقتی که موسولینی به‌اهمیت فوق‌العاده سینما برای تبلیغات دولت فاشیستی پی‌برد سانسور بصورت یک عامل قدرتمند در صنعت فیلمسازی درآمد. سرمایه لازم و کافی به‌فیلمهائی داده می‌شد که سنـاریوهای خود را قبـل از آغاز فیلمبرداری برای بررسی و بازرسی به‌سانسور تسلیم می‌داشتند. تصویب رسمی و دولتی بر سناریو مبلغ قابل توجهی کمک مادی برای تهیه کنندگانی که مقررات سانسور دولتی را می‌پذیرفتند، بهمراه داشت. سانسور نه‌تنها از تبلیغات طرفدار رژیم جانبداری می‌کرد بلکه با هر نمود واقع‌گرایی در فیلمها بشدت مخالفت می‌ورزید. یعنی قربانی بزرگ فاشیسم، واقع‌گرایی بهر شکلی بود. فاشیسم فیلمهائی را تائید می‌کرد که به‌ستایش قهرمانان مورد تائید سیستم می‌پرداختندو در تخـدیر افکار مردم در جهت تثبیـت مرام فاشیستی حرکت می‌کردند. اما باتوجه به میزان تسلط دولت بر صنعت سینما، تعداد فیلمهای صددرصد فاشیستی از شماره انگشتان دست تجاوز نمی‌کند.

هفتـم ــ در سال ۱۹۳۵ در رم، مـرکزی جهت تعلیـم و تربیت سینماگران به نام "مرکز تجربی سینما توگرافی" بوجود آمد؛ اما در این مرکز به‌هیچوجه روح فاشیستی حکم‌فرما نبود بطوریکه از آن می‌توان به‌صورت محرک اصلی در ایجاد نئورئالیسم یادکرد.

هشتم ــ به‌منظور توسعه صنعت سینمای ایتالیا در سال ۱۹۳۷ " چینه چیتا " که مرکز بزرگی جهت تولید فیلم بود تاسیس شد و نظارت آنرا ویتوریو، پسر موسولینی، برعهده گرفت. وقایع جنـگ و حملات متحدین ایتـالیا باعث رکود موقتی تمامی تولید سینمائی این کشور شد. استودیوهای بمباران شده "چینه چیتا" در سال ۱۹۴۴ به‌عنوان محل‌زندگی مورد مصرف فراریان قرار گرفت.

نهم ــ منتقدین ایتالیا و عمدتا" منتقدین مجله "سینما" و "سپید و سیاه" متوجه خطراتی شدند که جنبش کالیـگراف‌ها به‌وجود آورده بـودند. آنچه بیـش از همه اهمیت داشت، فعالیت این منتقـدین جوان بود که‌مخالفت خود را با آرمان‌های فرهنگی فاشیسم ابرازکرده‌بودند و از رئالیسم جدیدی دفاع می‌کردند. این انتقاد نوپا، هدف‌های دقیقی را دنبال می‌کرد. بر آن بود که سینما را نه‌تنها به‌واقعیت‌های ملموس و روزمره بلکه حتی به‌اجتماع نزدیک کند و آن را به‌صورت آئینه تمام‌نمای موقعیت جامعه درآورد.

گروهی از این منتقدین جوان، "آنتونیونی"، "دسانتیس"، "لیتزانی" و "پیتـر آنجلی" پس از ۱۹۴۵ شخصـا" به‌کارگردانی سینمـا رو آوردند. تاثیر متقابل نمایندگان تئوری سینما ودست‌اندرکاران سینمـای هنری برای ایجاد شکل هنری جدید در هیچ جای دیگری به‌خوبی پیدائی نئورئالیسم قابل بررسی نیست. " آنتونیو پیتر آنجلی" در سال ۱۹۴۲ در مجله سپیـد و سیـاه نوشت: " سرنوشت و ریشه اصلی و طبیعی سینما فقط در واقعیت و در تمامی قشرهای مختلف آن قرار دارد؛ در قلمرو حقیقت."

در سال ۱۹۴۳ مجله "سینما" با احتیاطی بیشتر، بی‌آنکه مستقیم با حکومت درافتد، دست به‌انتشار نوعی بیانیه نئورئالیسم زد.

راه افتادن و شکوفائی

سینمای نئـورئالیسم در بازگشت آزادی و رهـایی مردم ایتالیا از قید فاشیسم تولد

• نئورئالیسم براساس نیازهای گوناگونی ریشه گرفت، هر چند که جوانه زدن‌های آن به سالهای دهه ۱۹۱۰ برمی گردد.



یافت. در سال ۱۹۴۵ با شکست کامل رژیم فاشیستی، همه قیدهای گذشته از بین رفت و در ۱۵ اکتبر همان سال تمام مقررات فاشیستی مربوط به‌سینما لغو شد و نخستین فیلمهای نئورئالیستی درآزادی کامل ساخته شد. سینمای هنری ایتالیا پس از ۱۹۴۵ به‌صورت‌پیشرو تمامی کشورهای اروپائی که در جنگ شرکت کرده بودند درآمد. اروپای پس ازجنگ در نئورئالیسم، در سینمای بی‌نقاب و تصویرگر واقعیت و در کار مهمترین مستندپرداز (روبرتورو روسه‌لینی)، سبک قابل عرضه خود را می‌یابد. ناب‌ترین علامت مشخصه نئورئالیسم راکه در آن، واقعیت‌ها هدایت‌کننده وقایع (بر پرده سینما) هستند می‌توان در آثار پس از جنگ روسه‌لینی، یعنی در "رم شهر بی‌دفاع" مشاهده کرد. سناریوی این فیلم به‌نحو بسیار جالبی تهیه شد، یعنی یکی از رهبران نهضت مقاومت، جزئیات آن را موبه‌مو برای روسه‌لینی و همکارش دیکته کرده، پس از آن سناریو بر اساس واقعیت کامل به‌رشته تحریر درآمد، و روسه‌لینی آن را عینا" در محل‌های وقوع حوادث فیلمبرداری کرد.

سرمایه تهیه‌آن بسیار اندک بود و اجازه ساختن آن هم از طرف دولت صادر نشده بود. صداقت، تازگی و بخصوص تقارن کامل آن با مسئله زمان، پرده‌های سینمارا به لرزه درآورد. توفیق شگفت‌انگیز بین‌المللی این فیلم، نئورئالیسم و سینمای ایتالیا را به‌تمام دنیا قبولاند. "رم شهر بی‌دفاع"، زمان وحشت‌باری از پایتخت ایتالیا را نشان می‌داد، که فاشیسم سایه مخوف خود را بر تمام آن، بخصوص بر محلات فقیرنشین که کانونهای مبارزه‌نهضت مقاومت بود فروافکنده و سربازان هیتلری و پیراهن سیاهان موسولینی در جستجوی یک رهبر نهضت مقاومت خانه‌ها رازیر و رو می‌کنند و صدای رگبار مسلسل‌هایشان آرامش را سلب کرده است. در برابر آنها، همبستگی تحسین‌انگیزی بین طبقات مختلف مردم، ازکودک و زن و کارگر و کشیش و مردم عادی بچشم می‌خورد. در این فیلم، مایه اصلی داستان، یعنی پنهان شدن یک رهبر نهضت و فرارهای او و بالاخره دستگیری و تیرباران او و همرزمانش، آنقدر اهمیت نداشت که ساختن فضای یک شهر سرد و وحشتزده که زیر چنگال خونبار فاشیسم رمقی در تن و نفسی در سینه‌اش باقی نمانده است. "رم شهر بی‌دفاع" حماسه‌ای است که در نهایت قدرت و استادی و سادگی، با کمترین هزینه و در کمترین مدت ساخته شد زیرا پشتوانه نیرومند ایمان و نبوغ و تازه‌جوئی را بدنبال داشت.

روسه‌لینی بعد از این فیلم برای تهیه فیلم ـ گزارشی از آلمان شکست‌خورده به‌این کشور رفت. ایده او بسیار جالب بود: نمایش اوضاع اسف‌آلود کشوری که در طول شش سال اروپا را بخون کشیده می‌توانست بسیار عبرت‌آموز و موثر باشد. فیلم، " آلمان سال صفر " نام داشت اما آنچنان که پیش‌بینی می‌شد از کار در نیامد. گویا که روسه‌لینی می‌بایست فقط مدیحه‌سرای مردانگی‌ها و داستان مصیبت‌ها در کشور خویش باشد. آلمان سال صفر فیلمی شد که علیرغم موضوع غول‌آسای خود، فقط قشر نازکی از روزگار دردناک برلین ۱۹۶۴ را نشان می‌داد.

" ویتوریو دسیکا " که از ۱۹۴۰ شروع به‌کارگردانی فیلم کرد، " چزاره زاواتی‌نی " را به‌عنوان سناریست همیشگی خود برگزید. زاواتی‌نی که به‌صورت پیشرو تئوریسین‌نئورئالیسم درآمده بود به‌طرزی موثر عامل تعیین‌کننده خط مشی فیلم‌های دسیکا شد. دسیکا و زاواتی‌نی در "دزد دوچرخه " از پیش‌پاافتاده‌ترین حادثه، یک تراژدی محکوم کننده علیه نوعی شیوه زندگی، بیکاری و فقر آفریدند. در "دزد دوچرخه" یک کارگر بیکار، شغلی بدست می‌آورد که او را مجبور می‌کند تقریبا" همه دار و ندار خود را برای تهیه یک

● ناب‌ترین علامت مشخصه نئورئالیسم را که در آن، واقعیت‌ها هدایت کننده وقایع (بر پرده سینما) هستند می‌توان در آثار پس از جنگ روسه لینی، یعنی «رم شهر بی دفاع» مشاهده کرد.

دزد دوچرخه



دوچرخه سرو بگذارد. اما هنگامی که مشغول چسباندن آگهی فیلم "گیلدا" با شرکت "ریتا هیورث" بەدیوار خیابان است، دوچرخەاش را میدزدند. مرد برای پیدا کردن وسیله کارش همراه پسر کوچک خود یک روز تمام در کوچەها و خیابانهای رم پرسه میزند و از ناچاری دوچرخه کارگر دیگری را میدزدد. اما دستگیر میشود. که مردم او را بخاطر پسر مضطرب و گریانش رها میکنند. دزد دوچرخه، گذشته از جنبه اجتماعی خود، زمزمەای بود درباره تنهائی انسان، منتها بطریقی جدید. قهرمان فیلم با واقعیت اجتماع ایتالیا روبرو میشود که او را بەخود میآورد. این بەخود آمدن در فیلم دیگر دسیکا بنام "معجزه در میلان" آشکارا بەمنصه ظهور میرسد. در این فیلم، همبستگی فعالانه انسانی، برتنهائی چیره میشود. سوژه فیلم رازاواتینی در ۱۹۴۰ در مجله "سینما" چاپ کرده بود و همچنان ان را در خاطر داشت که موقع مناسب ساختنش فرا برسد. قهرمان این فیلم پسری است بنام "توتو" که با گروهی از مردان بیکار، در زمین متروکی در خارج شهر زندگی میکند. در این زمین، نفت پیدا میشود و یک انحصارچی میکوشد که مردمان بیکار را از زمین بیرون کند. بیکاران بالاخره بەکمک روح مادر بزرگ توتو، سوار بر جاروهای جادوئی شده و بەجائی میروند که انحصارطلبی و بیعدالتی وجود نداشته باشد. این فیلم، عنصرتخیل و فانتزی را نیز وارد نئورئالیسم کرد که از دیدگاهی، تخطی از اصول این نهضت است.

"لوئیچی زامپا" نیز نماینده نوعی نئورئالیسم شاد و طنزآمیز است که از ایجاد هیجان و تحریک ابایی ندارد. "زامپا" (متولد ۱۹۰۵) در همان دوران جنگ دست به ساختن چند فیلم زده بود. چنین بنظر میرسد که زامپا فقط بەکمدی روی آورده است. ۱۲ ساعت زندگی (۱۹۵۰) یکی از فیلمهای شیرین و ارام او در روزگار شکوفائی نئورئالیسم است.

فدریکو فلینی در ۱۹۵۴ فیلم "جاده" را ساخته است. انتساب فلینی بەنئورئالیسم کار چندان درستی نیست هرچند او قالبهای ظاهری نئورئالیسم را در جاده الگوی کار خود قرار داده است. گذشت زمان، بخصوص روشنگر این واقعیت است که او دلمشغولیها خود را جلوی دوربین میبرد. شباهتهای ظاهری را تنها در جاده بدلیل نزدیکیاش به دوران نئورئالیسم میتوان یافت.

• انتساب فلینی به نئورئالیسم کار چندان درستی نیست، هر چند او قالبهای ظاهری نئورئالیسم را در جاده الگوی کار خود قرار داده است.

افول و شکست

جاده



سینمای نئورئالیسم با یک جهتگیری سیاسی حرکت میکرد. فیلمسازان در بیان واقعیتها حکومت را مورد انتقاد شدید قرار میدادند. اما برغم تلاش پیگیر فیلمسازان نئورئالیسم در جهت رشد و توسعه این سینما، حرکت سینمای نئورئالیسم در مقطعی از تاریخ ایتالیا متوقف شد و سینمای ایتالیا راه خود را در مسیر دیگری ادامه داد.

تحمل انتقادات مطرح شده در فیلمهای نئورئالیستی برای نخستین دولت تشکیلشده بعد از سقوط حکومت فاشیستی موسولینی که دولتی ائتلافی بود، بەدلایل شرائط سیاسی و اجتماعی جامعه پس از اختناق امکانپذیر بود. اما بتدریج با تغییرات در حکومت، تحمل این انتقادات مشکل شد. بطوریکه در سال ۱۹۵۰ سانسور مجددا" در ایتالیا چنگ و دندان نشان داد. از سال ۱۹۵۴ که جناح راست حکومت کاملا" قدرت خود را تثبیت کرد، ادامه حیات نئورئالیسم بسیار دشوار شد. در همین موقع بود که یک مقام عالیرتبه دولت اعلام کرد: " فیلم کالاست. اگر حکومت این حق را دارد که بر صادرات میوه و سبزی نظارت کند تا مبادا مسمومباشد، این حق و این وظیفه را نیز دارد که از اشاعه

● سینمای نئورئالیسم در بازگشت آزادی و رهایی مردم ایتالیا از قید فاشیسم تولد یافت.

فیلمهائی که با روح نئورئالیسم مسموم شده‌اند جلوگیری کند."

از سال ۱۹۵۴ به‌بعد دیگر شرایط سیاسی برای ادامه حیات سینمای نئورئالیسم آماده نبود.

عامل دیگری که مانع ادامه سینمای نئورئالیسم شد فعالیت سرمایه‌داران صنعت فیلم علیه نئورئالیسم بود که این سینما را مانع بزرگی برای ادامه فعالیت خویش می‌دانستند چرا که فیلمهای نئورئالیستی با هزینه‌ای اندک و در محلهای واقعی بدون استفاده ازدکور و با هنرپیشه‌های غیرحرفه‌ای بدون استفاده از سیستم صداگذاری سرصحنه ساخته می‌شد تا از حاکمیت سرمایه بر صنعت فیلم جلوگیری کند. این مسئله به‌مذاق سرمایه‌داران صنعت فیلم خوش نیامد و بهمین دلیل بدنبال دستور دولت مبنی بر تهیه درصدی از فیلمها در استودیو و با صدای سرصحنه، تهیه‌کنندگان کلیه استودیوهای بزرک را خریداری‌کردند. تهیه‌کنندگان همچنین کمیته‌ای را مامور کردند تا سناریوهای فیلمها را پیش از ساختن بخوانند. بدین‌ترتیب سانسور از جانب تهیه‌کنندگان نیز به‌سانسور دولتی افزوده شد.

از عوامل دیگر تفسیر و تعبیر از واقعیت بود. نئورئالیسم می‌خواست واقعیت رابی کم و کاست ضبط کند. واقعیت در عمل و واقع برای هر پدیده‌ای و رویدادی یک بار و فقط یکبار اتفاق می‌افتد. ضبط واقعیت، بازآفرینی و یا دوباره‌سازی آن است لذا عوامل باز و آزاد و در کنترل و غیرقابل کنترل بر آفرینش واقعیت اثر می‌گذارد و نتیجه را از اصل دور می‌دارد. فیلمساز نئورئالیست باید شرائط مصنوعی برای خلق‌واقعیت بدور خود بچیند. جمع‌وجور کردن شرایط و بازآفرینی، گاهی از کنترل خارج می‌شود و او را ازنیت اصلی بدور می‌دارد لذا فیلم واقعی بر اساس واقعیت ساختن غیرممکن می‌شود. نئورئالیسم درعمل با این اشکال عمده روبرو شد و مجبور به‌ترک و یا نادیده‌گرفتن تئوری خود شد.

با گذشت زمان و درهم پیچیدن عوامل بازدارنده رشد نئورئالیسم و تضادهای‌درونی خود نئورئالیسم سختگیری‌های فراوانی برای فیلمسازان از طرف حکومت فراهم شد. بدنبال این سختگیریها فیلمسازان و تئوریسین‌های نئورئالیسم در مجله سینمائی فرانسوی "پوزیتیف" ـ شماره نوامبر ۱۹۵۵ ـ بیانیه‌ای علیه سانسور دولتی و مقررات محدودکننده منتشرکردند. دراین بیانیه که توسط "امبرتو باربارا"، "لوئیجی کیارینی"، "چزاره زاواتی‌نی"، "کارلو لیتزانی"، "آلبرتو لاتوادا"، "جوزپه دسانتیس"، "لوکینو ویسکونتی"، "رناتو کاستلانی" "ویتوریو دسیکا" و "روبرتور روسه‌لینی" امضاء شده وضعیت سینمای ایتالیا در پایان دوره نئورئالیسم تشریح شده بود. در قسمتی از این بیانیه آمده است:

ما امضاء کنندگان زیر که در "کانون رمی سینما" گرد آمده‌ایم حکومت ایتالیا را متهم می‌کنیم به‌اینکه از طریق مقامات رسمی، روزنامه‌ها و بانکهایش مانع عرضه درون مایه‌هایی شده‌است که واقعیت‌های اجتماعی، عرضه آنها را در طول دوران رشد نئورئالیسم ایجاب می‌کرده‌است. ما این حکومت را متهم می‌کنیم به‌اینکه بر سر راه نهضتی مانع‌ایجاد کرده است که هنوز می‌بایست آثار ماندنی‌تری از خود بجا می‌گذاشت."

البرتولاتوادا



سینمای امروزه ایتالیا

از سال ۱۹۵۵ دیگر نئورئالیسم رشد نکرد. فیلمسازی در ایتالیا رشدفزاینده‌ای‌داشت اما نئورئالیسم به‌تدریج به‌بوته فراموشی سپرده شد. فیلمسازان جوراجور و طرز تلقی‌های متفاوت و الوان به‌میدان آمدند. بسیاری کارهای پرارزش ساخته شده و چرندیاتی مبتذل نیز بر نوار سلولوئید جان گرفت. ■

درباره فیلم‌ها

سینما
تلویزیون

جایزه

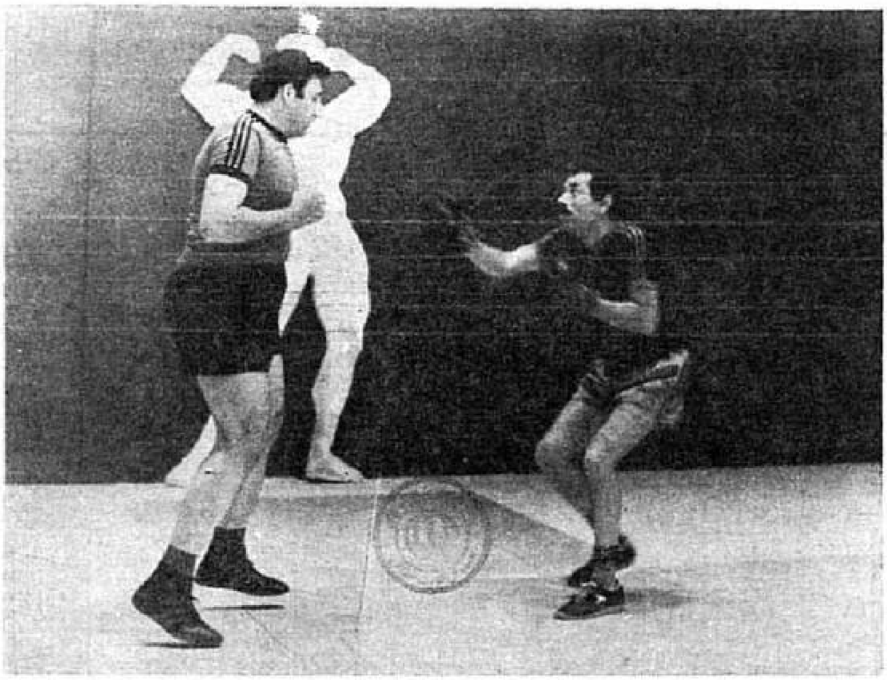
نویسندهٔ فیلمنامه و کارگردان: *علیرضا داود نژاد* ـ *بر اساس قصهٔ* "خوشبختی آقای ایزدی" نوشتهٔ *ابراهیم مکی* ـ *فیلمبردار:* جمشید *الوندی* ـ موسیقی متن: مجتبی میرزاده ـ *بازیگران:* علی نصیریان، داود رشیدی، سیروس حسن‌پور، جهانگیر فروهر ـ محصول پخشیران، ۱۳۶۲.

داستان فیلم: در سال ۱۳۵۱، بانک اصناف به یکی از دارندگان حساب پس‌انداز، به‌قید قرعه یک هواپیمای کوچک جایزه می‌دهد. احمد مرزوقی، دارندهٔ حساب شمارهٔ ۷۰۹۴۷، کارمند آموزش و پرورش رامسر برندهٔ این جایزه می‌شود و به‌ناچار، همراه خانواده‌اش به‌تهران کوچ می‌کند. در تهران، بر اثر مشکلاتی که بخاطر هزینه‌های نگهداری هواپیما پیش می‌آید، مرزوقی و خانواده‌اش به‌پیشنهاد پرندی ـ مدیر تبلیغات بانک ـ به‌بازی در فیلمهای تبلیغاتی روی می‌آورند. سرانجام آبرو از کف داده و درهم شکسته، مرزوقی پلاتوی فیلمهای تبلیغاتی را بهم می‌ریزد و به‌سوی بیغوله‌ها می‌رود.

داود نژاد، فیلمساز بدی نیست اما "جایزه" بدترین فیلم اوست. (باز همان پرانتز همیشگی را باید باز کرد و اشاره کرد که نمی‌توان با حدس و گمان، همهٔ ضعف‌ها را به حذف و تحریف، تا هنگام نمایش نهائی نسبت داد، فیلم، همین است که ما دیده‌ایم). داودنژاد در نخستین فیلمش "شاهرگ"، هنگامی که سینمای قیصری در مبتذل‌ترین اشکال خود پرده‌های سینماها را انباشته بود، شکلی شسته رفته و پذیرفتنی از موضوع "مراد و مرید" و "سوءظن و انتقام" ارائه داد. دومین فیلمش "نازنین" که بهترین فیلم او نیز هست ـ یک فضاسازی خوب و تاثیرگذار داشت. در "قدغن"، آنچه او را از القای مفاهیم ـ زوال ارزش‌ها ـ باز می‌داشت، پیچیدگی فیلمنامه و انباشتن هر گوشهٔ آن، از یک معنای عمیق بود که داودنژاد در زیر سنگینی این‌بار، نتوانسته بود کمر راست کند.

اما "جایزه" هرچند از حیث محتوا نزدیکی‌هائی دست کم با "قدغن" دارد اما ازجهت شکل‌بیان، متفاوت با کارهای گذشتهٔ اوست.

داودنژاد، این‌بار لحن "نیش و طنز" را برای فیلمش برگزیده است. فیلم می‌خواهد یک کمدی انتقادی (به‌روایت پیشگفتارش) دربارهٔ هجوم فرهنگ مصرف در جامعهٔ قبل از انقلاب باشد. اشکال از دوجاست که داودنژاد در این‌کار توفیقی ندارد: اول این که موضوع انتخاب شده و داستان فیلم، تصاویری را طلب می‌کرده که با توجه به موازین موجود، نمایش آنها ناممکن است. بنابراین، او بسیاری از ابزار کار را در اختیار نداشته است. به‌ویژه که یکی از آماج‌ها (و بازیچه‌های) فرهنگ مصرف، زنان بوده‌اند و در تبلیغات، بیشترین نقش را داشته‌اند. درپایان



نیز، آنچه باعث انفجار او می‌شود، انحطاط همسر و دخترش در جامعه است، درحالیکه ما هیچ نمی‌بینیم، جز چند نمای کور و تاریک. درست مثل عکسهای فریب‌خوردگان درمجله‌ها که‌برای‌ناشناس‌ماندن، روی‌چشمهایشان را سیاه می‌کردند، و حالا این انتظار هست که صاحب همان عکسها را شناسائی کنیم. بنابراین، داودنژاد دست به‌یک ناممکن زده است واین، از همان آغاز، یک انتخاب نادرست بود. او، بیشتر روی دانسته‌های تماشاگر تکیه کرده که در آن صورت می‌شود اصلا فیلم را ندید.

اشکال دوم، اصرار در کمدی بودن فیلم است که چنین نیست. زیرا داودنژاد با همین فیلم ثابت می‌کند که کمدی ساختن نمی‌داند. حتی اگر آن را طنز یا فکاهی یاهزل یا هجو و یا هر چیز دیگری نام بگذارد، بازهم مشکلی حل نمی‌شود. فیلم، ملغمه‌ایست از همهٔ اینها، به‌اضافهٔ مقداری حرفهای جدی. همه‌چیز و هیچ‌چیز.

از تیپ‌سازی فیلم شروع کنیم. تاکید براین که‌فیلم، حکایت "هجوم فرهنگ مصرف" است، به‌این معناست که فیلم، می‌خواهد مشتی نمونهٔ خروار ارائه دهد و بنابراین، آقای مرزوقی باید تیپ یک آدم ساده‌دل شهرستانی باشد که در ضد ارزشهای فرهنگ مصرف، فنا می‌شود. اماآقای مرزوقی، یک هالو است. دقیق‌تر، "هالو"ی مهرجوئی، با همان لباس پوشیدن و حرف‌زدنش که گوئی اصرار در کپی‌سازی از هالوی مهرجوئی بوده. حتی با همان بازی تکراری علی نصیریان. به‌نظر می‌رسد که این‌امرناشی از انتخاب خودفیلمساز بوده، زیرا حتی اگر بازی نصیریان را هم تاثیرپذیری بازیگر از نقش‌قبلی‌اش بدانیم، وضع ظاهر و نحوهٔ صحبت کردن و انتخاب کلمات را باید متوجه داودنژاد دانست. خوب اگر آقای مرزوقی یک تیپ است، چرا همکاران و همشهریان او، هیچ کدام نه مثل او لباس می‌پوشند و نه‌مثل او حرف می‌زنند؟ به‌این ترتیب، مرزوقی تبدیل به‌یک شخصیت لنگان هالو می‌شود که نه‌تنها از حیث شخصیت پردازی ضعفهای فراوان‌دارد بلکه آن هدف فیلمساز را هم نمی‌تواند تعمیم بدهد. این آقای‌هالو، حتی اگر جامعه هم‌در معرض هجوم فرهنگ مصرف نبود، می‌توانست به نسیمی از جا کنده شود. انتخاب ظاهر و طرز صحبت کردن، تنها برای خنده‌دار شدن فیلم است که البته نمی‌خنداند و بیشتر تصنعی به‌نظر می‌رسد. تنها نکتهٔ پذیرفتنی درمورد مرزوقی، فولکس اوست که آن هم، بیننده را به‌یاد ماشین جمع و جور "جیووانی ویووالدی" در فیلم "بورژوای کوچک کوچک" می‌اندازدکه یکی‌از تجلیات حقارت اوست و درهر دو فیلم، معنای مشترکی دارد.

ماجرای شیشه پپسی، اسامی محصولاتی که خانواده مرزوقی، برای آنها تبلیغ می‌کنند، شکل فیلمهای تبلیغاتی و سایر جنبه‌های خنده‌آور فیلم، بیشتر به‌هجو میماند و باکلیت فیلم ناهماهنگ است و دنبال نمی‌شود. آن مامور ساواک که مرزوقی را احضار می‌کند، نه رفتار طنزآمیزی دارد و نه واقعی، بلکه درست مثل بقیه ساواکی‌ها در فیلمهای پس از انقلاب است. یادش می‌رود که پلیس مخفی است ومثل‌آدمهای ناشی‌دست به‌تعقیب و مراقبت می‌زند و بعد هم خیلی رک و پوست کنده، مرزوقی را به‌ساواک دعوت می‌کند. اما از همه توجیه‌ناپذیرتر، شکل برخورد و نگاههای خشمگین او به مرزوقی‌ست که‌گوئی کینه‌ای دیرینه و شخصی نسبت به‌او دارد و نمی‌دانیم چرا. درست مثل همان "سیاه" و "سفید" ساختن های متداول و کلیشه‌ای در فیلمهای پس از انقلاب.

پس از آن‌همه اصرار در کمدی

درآوردن، دست آخر، فیلمساز با آن ضربه‌ای‌که بر مرزوقی وارد می‌ـ کند، خط تراژدی را برمی‌گزیند و مرزوقی را به‌کوچه‌و خیابان و بعدهم به‌میان زباله‌ها می‌کشاند تا به‌اصطلاح فنا شدن او را به‌نحو سمبلیک نشان دهد. اما بیش از آن که این کار مرزوقی جلوه‌ای از سر در گمی یا از خودبیخود شدن مرزوقی باشد، چنین به‌نظر می‌رسد که فیلمساز، به زور دارد او را به‌طرف زباله‌ها می‌ـ کشاند تا آن‌نمای سمبلیک را که در ذهن داشته، به‌آخر فیلم بچسباند و بعد هم، شعارش را بدهد.

داودنژاد، استعدادیست که به دلیل اصرار در این که "جایزه" را ـ به‌هر شکل ـ بسازد، دراین‌فیلم، از کف رفته می‌نماید.

داستان سیاوش

کارگردان: بوریس کیمیاگروف ـ بازیگران: فرهاد یوسف، سلطانه اورلاوی، عطار خوب ریزی ـ محصول: تاجیک فیلم (شوروی) ـ مدت: ۹۵ دقیقه.

سیاوش، که تحت سرپرستی رستم قهرمان ایران رشد یافته و به‌فنون کشتی، رزم و همچنین خصایل جوانمردی آراسته شده، به‌دربار پدر راه می‌یابد. پدرش اشکبوس که‌با نامادری‌اش سودابه زندگی می‌کند، او را نزد خود جای می‌دهد.

سودابه می‌خواهد نظر سیاوش را نسبت به خود عوض کند، اما سیاوش احساسات سودابه را جریحه‌دار می‌کند و از او رو برمی‌گرداند. سودابه خشمگین می‌شود و توطئه‌ای برای لکه‌دار کردن حیثیت سیاوش تدارک می‌بیند. پدر، سیاوش را برای خطای مرتکب نشده درون آتش می‌افکند، اما سیاوش بیگناه، از کام آتش زنده بیرون می‌آید.

در همین اثنا خبر حمله توران به‌ایران به‌اشکبوس می‌رسد. سیاوش سرداری سپاه ایران را عهده‌دار می‌شود و رستم نیز همراهشان به‌جنگ با تورانیان گسیل می‌شود و تورانیان شکست می‌خورند.

درپایان، سیاوش در دام دیگری از سودابه می‌ـ افتد و کشته می‌شود. رستم به‌خونخواهی سیاوش، سودابه را می‌کشد و تورانیان را که مجددا به‌ایران حمله کرده‌اند، تارومار می‌کند.

داستان سیاوش دومین کار بوریس کیمیا گروف فیلمساز روسی است که از منظومه فردوسی به‌فیلم درمی‌آید. رستم و سهراب نام فیلم دیگری از این فیلمساز است.

این داستان یکی از بزرگترین داستانهای تراژدیک منظومه و دارای قابلیتهای فراوان تصویریست که با پرداخت سینمائی ضعیف کیمیا گروف هدر می‌رود.

در انتخاب بازیگران وشخصیت های اصلی، مانند رستم و سیاوش و فرنگیس، کارگردان توانا نشان نمی‌ـ دهد. به‌طوری که وقتی تماشاگر برای اولین بار نمای درشتی از رستم را بر پرده سینما می‌بیند، به‌خنده می‌افتد. چون از رستم تصور مردی تنومند و پیل‌پیکر دارد، و همینطور سیاوش را که فقط خوش سیماست و تا حدی اشکال انتخاب را می‌پوشاند و دیگر، فرنگیس دختر افراسیاب که بازتماشاگر با دیدن او برای اولین مرتبه، فضای سالن را از خنده‌ای تمسخرآمیز پر می‌ـ کند.



بوریس کیمیاگروف

فیلم جنبه‌های تئاتری و حالتهای شعارگونه فراوان دارد. نیمی ازگفتگوها بصورت نظم و نیم دیگر به نثر است واین دوگانگی موجب تزلزل ساختاری داستان فیلم می‌شود.

انتخاب موزیک متن که عملکردی جدا از تصویرهای فیلم دارد، لطمه بزرگی است که شاید در موقع دوبلاژ برفیلم وارد آمده باشد.

در صحنه‌های وسیع وپرجمعیت که تعداد زیادی سرباز و اطرافیان شاه هاج وواج دیده میشوند، همه منتظرند کاری بکنند و مانند عروسکان خیمه‌ـ شب‌بازی هستند که نخهایشان رها شده وفقط پرکننده کادر تصویرهستند و صحنه‌های خارجی، مخصوصا صحنه‌ـ های نبرد، علاوه برآنکه عظمت جنگ القا نمی‌شود، با افکت‌های نادرست

و توخالی چیزی شبیه به‌بازی بچه‌ها از کار درآمده است.

شاید اگر مرگ سیاوش بوقوع نمی‌پیوست، فیلم راهی نزدیک به شوخی درپیش داشت. گریم‌ها اغراق‌آمیز و بسیار بد است. اما فیلم، از فیلمبرداری خوبی بهره‌مند است، هر چند که رنگ نسخه‌ای از فیلم که در اینجا نمایش داده می‌شد، مطلوب نیست. از نکات درخور توجه فیلم، به چند فیکس فریم (ثابت شدن تصویر) و ادامه فیلم توسط گوینده فیلم می‌توان اشاره کرد.

درمجموع، فیلم از ارزشوالائی برخوردار نیست و اگر هم تماشاگر آن را می‌بیند، فقط بخاطر اسم داستان و منظومه فردوسی‌است که این نامها، عصاکش فیلم شده‌اند.

بازرس ویژه

نویسنده‌ٔ فیلمنامه، کارگردان و سازنده‌ٔ موسیقی متن: منصور *تهرانی* ـ *فیلمبردار*: سید محمد *قاضی* ـ *تهیه‌کننده*: *رضا* محمدیاری ـ *بازیگران*: *فرامرز قریبیان* ـ داود رشیدی ـ *علی* محزون ـ *کاظم افرندنیا* ـ محصول ۱۳۶۲.

داستان فیلم: کارگران یک معدن ذغال سنگ در زیر فشار زورگوئیهای کارفرما و مباشر معدن جان به‌لب شده‌اند. تعدادی از معدنچیان بخاطر مبارزه‌شان یا جان خود را از دست داده‌اند و یا به‌دلیل کفی نان نسبت به‌جریانات جاری بی‌تفاوت شده‌اند. اینک از میان کارگران شخصی برای مبارزه با زورگوئی‌ها قد افراشته است. او بمناسبت فرا رسیدن عاشورا، دیگر معدنچیان را دور خود جمع کرده و آنها را ترغیب به‌مبارزه می‌کند. وی علیرغم تهورش، دچار یک توهم است و سرمنشاء ظلم را نمی‌شناسد. او تصور می‌کند اگر کارفرما و مباشر نباشند، اثری از ظلم نیز نخواهد بود، بهمین جهت امید خود را به‌بازرس‌ویژه‌ای بسته است که از سوی سازمان بازرسی شاهنشاهی به‌منطقه اعزام خواهد شد. بعداز آمدن بازرس، او به‌واقعیات پی می‌برد و راه جدیدی از مبارزه را برمی‌گزیند.



بعد از "ازفریاد تا ترور"، "بازرس‌ویژه" دومین ساخته‌ی بنمایش درآمده‌ی منصور تهرانی است. این فیلم که حوادث آن در یک محیط کارگری می‌گذرد در مرحله‌ی نخست مهر و نشان یک جمع کارگری را بر خود ندارد و در مرحله‌ی بعدسرشار از سمبل‌ها و استعاره‌هاست. دراشاره به‌قسمت اول، گفتنی است که یک محیط‌کارگری (آنهم در معدن ذغال سنگ) سرشار از عوامل تصویری است که‌ضبط‌سینمائی آن جای کار بسیاری دارد. مبارزه‌ای که بین معدنچیان و طبیعت به‌هنگام کار جریان دارد یک تقابل پر جاذبه است که قابلیتهای تصویری فراوان دارد اما تهرانی بهره‌ٔ لازم را از این تقابل نگرفته است. سراسر اتفاقاتی که در معدن رخ‌میدهد، خالی از آن گرمای‌حرکت و کار و مبارزه است. جدا از آنکه حرکتهای آهسته‌ی دوربین و مونتاژی که دارای ریتم کندی است این‌ضعف را تشدید کرده است.

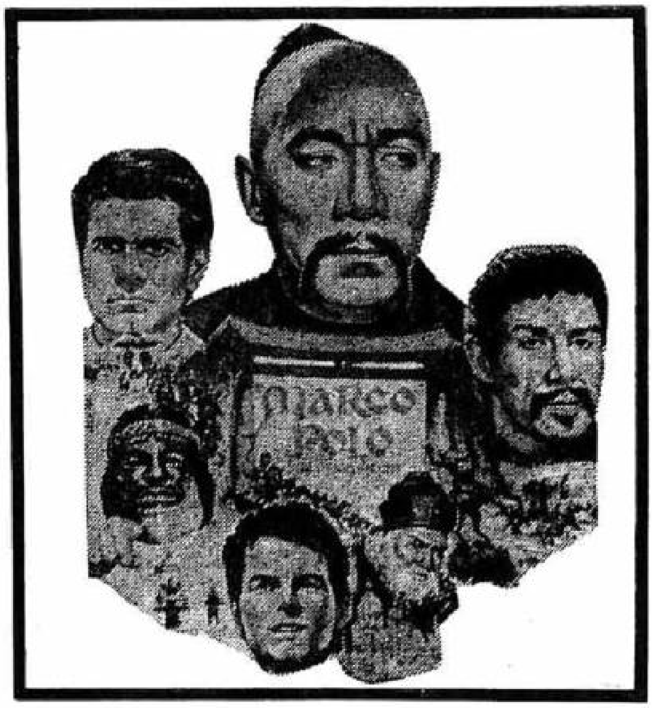
ازاین مهم که بگذریم درمرحله بعدی، تصاویر سمبلیک و سراسر استعاره‌ای فیلم است، که هرجا فیلمساز دربازگفت دقیق و صریح مسائل در تنگنا قرارگرفته به‌آن دست زده‌است. شاخص‌این شکل بیانی، سکانس پایانی فیلم است که‌کارگران در بالای تپه‌ای به‌سینه‌زنی می‌نشینند وسرگروهبان در پائین تپه نظاره‌گر آنهاست. اگر این

فیلم اثری بود که در رژیم گذشته ساخته و عرضه شده بود، می‌شد اینطور عنوان کرد که پایانی مناسبتر از این برایش مقدور نبوده است. اما، اکنون فیلمی دربارهٔ آن دوران و با بیان استعاری، چه ضرورتی دارد؟

بازرس ویژه از نقصان‌های دیگری نیز برخوردار است که عدم توانائی در ترسیم ابعاد گوناگون شخصیت‌های فیلم، عمده‌ترین آنهاست. شخصیتهای داستان به‌طور کسل کننده‌ای، فقط موجودات ناطقی هستند که همه زندگیشان در کلمات متجلی می‌شود، نه در اعمالشان. سطحی بودن رابطه "مراد و مرید" (فرامرز قریبیان و داود رشیدی) نمونه‌ی مشخصی از این ناتوانی در شخصیت‌پردازی است. تمامی درنده‌خوئی مباشر در چند نعره و زنجیر کشیدن خلاصه می‌شود و همهٔ رفتار جبارانهٔ کارفرما در گره بر ابرو انداختن. تضادی که داستان فیلم روی آن انگشت گذاشته است، از آن نوع تضادهایی است که در جوامعی با حاکمیت مستبدانه، در رده بسیار بالایی قرار دارد. در "بازرس ویژه" بشکل بسیار ابتدایی و سطحی با این تضاد برخورد می‌شود، که (اگر بی‌انصافی قلمداد نشود) اینگونه برخورد را می‌شود تحریف چنین تضادی عنوان کرد. بازرس ویژه، موضوع خوبی دارد اما فیلم خوبی نیست. با این‌حال، تهرانی نسبت به فیلم دیگرش "از فریاد تا تزور"، اندکی پیش رفته است.

مارکوپولو

کارگردان: هوگو فره‌گوئنزه، پیرو پی‌یه‌روتی — *بازیگران*: آنتونی‌کوئین، هورست بوخهولتز — عمرشریف، اورسن‌ولز، آکیم تامیروف، الزا مارتینلی و روبرت حسین — زمان فیلم ۸۶ دقیقه — محصول مشترک انگلستان، ایتالیا، فرانسه، افغانستان ۶۴ — ۱۹۶۳.



مارکوپولو که در ونیز تحصیل می‌کند، خود رابرای سفری به‌خاور دورآماده می‌کند. اسقف‌اعظم از پدر وعموی مارکوپولو می‌خواهد که به‌چین بروند و پیام مسیح را به کوبلای خان خاقان چین برسانند.

در راه، مغولها قصد جان آنها را می‌کنند ومارکوپولو با یک‌کشیش در دام مرد نقاب‌دار می‌افتند اما مارکوپولو توسط شیر صحرا نجات پیدا می‌کند و به‌دنبال پدر و عمویش براه خود ادامه می‌دهد. پدر را در سمرقند می‌یابد و در راه‌رسیدن به دیوار چین، باز هم مغولها به آنها حمله‌ور میشوند. مارکوپولو جان سالم بدر می‌برد و بـا کاروانی که برای کوبلای‌خان عروسی به‌ارمغان آورده همراه‌می‌شود تا بالاخره به‌نزد کوبلای خان می‌رسد و پیام پاپ را به‌او می‌رساند. مارکوپولو به‌مدت ۱۷ سال در کشور چین اقامت می‌کند.

موقعیت زمانی و مکانی فیلم به خاطر طی‌کردن راه زیاد توسط مارکوپولوی ماجراجو همیشه بهم می‌ریزد و باعث میشود که سازندگان فیلم فقط برای به‌تصویر کشیدن محل‌های گذار مارکوپولو و یارانش خودی نشان دهند و از "بک پروجکشن" و شیشه‌های مینیاتوری نقاشی شده استفاده‌بیشماری بکنند. فیلم پر از دیزالو و محو و ظاهر شدن تصویرها برای عوض‌کردن موقعیت زمانی و مکانی است. کاری‌که اغلب فیلمسازان ایرانی گویی از آن هراسانند.

فیلمبرداری خوب‌فیلم مانع از غالب شدن خستگی بر تماشاگر می‌شود، اما صدای ناهنجار بلندگوها مانع خوب شنیدن و دنبال کردن داستان است. به‌رغم حضور بازیگران مشهور، فیلم ازارزش سینمائی‌برخوردار نیست. این فیلم در سالهائی‌ساخته شده که سینما به‌پروژه‌های عظیم وپر ستاره تمایل نشان می‌داد. در تهیه همین فیلم ۴ یا ۵ کشور مشارکت دارند اما فیلم فقط در ایجاد صحنه

های عظیم موفق است و توفیق دیگری ندارد. دو کارگردان فیلم یکی فره گوئنزه (آرژانتینی) و دیگری پی‌یه روتی (ایتالیائی) کارهای برجسته‌ای نداشته‌اند و سابقه چندانی از آنها بخاطر نمانده‌است، بجز آن که سالها پیش در تهران فیلمی بنام پامپاس (محصول ۱۹۶۶) وچند فیلم بی‌ارزش دیگر به‌نمایش درآمده است.

به‌پیروی از همهٔ آن پروژه‌های بزرگ دهه‌های پنجاه و شصت، مارکوپولو نیز فقط برای گیشه ساخته شده که تنها ردیف بازیگرانش گواهی بر این ادعا هستند.

این نمونه سینمای پرحادثه، بدون استخوان‌بندی محکم، متکی به بازیگران و حقه‌های سینمائی است. رنگهای مصنوعی، گریم غلو شده و گم کردن خط داستانی از دیگر ضعف های فیلم است. با این حال، فیلم می‌تواند تماشاگر را در سینما نگاه دارد، چرا که از تحرک لازم برخوردار است.

فیلم، پایانی قراردادی وکلیشه‌ای دارد و صدای گوینده متن، پایان خوشی است بر این معجون نیم‌پز سینمائی.

تفنگدار

ساخته: جمشید حیدری ـ فیلمنامه: سیروس الوند ـ مدیر فیلمبرداری: فریدون قوانلو ـ موزیک متن: مجتبی میرزاده ـ تهیه کنندگان: زریباف و احمدی ـ بازیگران: مهدی فخیم‌زاده ـ جمشید مشایخی ـ عنایت بخشی ـ داود رشیدی ـ آهوخردمند ـ رمضانی‌فر ـ حسین کسبیان و...

داستان فیلم: ماجرا در اواخر دوران قاجاریه می‌گذرد. بواسطه خودکامگی رژیم حاکم، قزاق‌ها که زیر نظر فرماندهان نظامی روسیه تزاری قرار دارند، ابزارسرکوب مردمند. در منطقه‌ای از ایران که مکان آن از نظر جغرافیائی در فیلم مشخص نیست، گروه‌هایی از مردم به مقابله برخاسته‌اند. کشته شدن یکی از مبارزان به نام "الهیار" سبب می‌شود که "خلیل" یکی دیگراز اهالی به‌راهنمایی "سید" رهبر مذهبی سیاسی منطقه، به راه او گام نهاده مبارزه را ادامه دهد. درگیری قزاق‌ها با "خلیل" و همراهانش بالا می‌گیرد ومردم نیز به‌شکل آشکارتری پا به‌میدان مبارزه می‌گذارند، تا جایی که در یک یورش به‌قلعه‌ای که پایگاه قزاق‌ها و فرماندهان آنهاست به‌پیروزی می‌رسند.

ساختن فیلمهایی که محوراصلی آنها مبارزه با ظلم و ظالم درابعاد گوناگون آن است، بعد از انقلاب اسلامی رواج فراوانی یافته است. اما غالب این آثار از چنین دستمایه خوبی، نه توانسته‌اند مظلوم را در ابعاد واقعی‌اش متجلی سازند و نه ظالم را. در واقع نه مظلومشان مظلوم است و نه ظالمشان آن ظالمی که مردم ما بشکل ملموسی آن را درطی تاریخ حیات اجتماعی خود درک کرده‌اند. ظالم غالب این فیلمها آنقدر از نظرشخصیت‌پردازی و حتی تیپ‌سازی بد شکل گرفته و عرضه‌شده که با واقعیات حقیقی‌شان منطبق نیست.

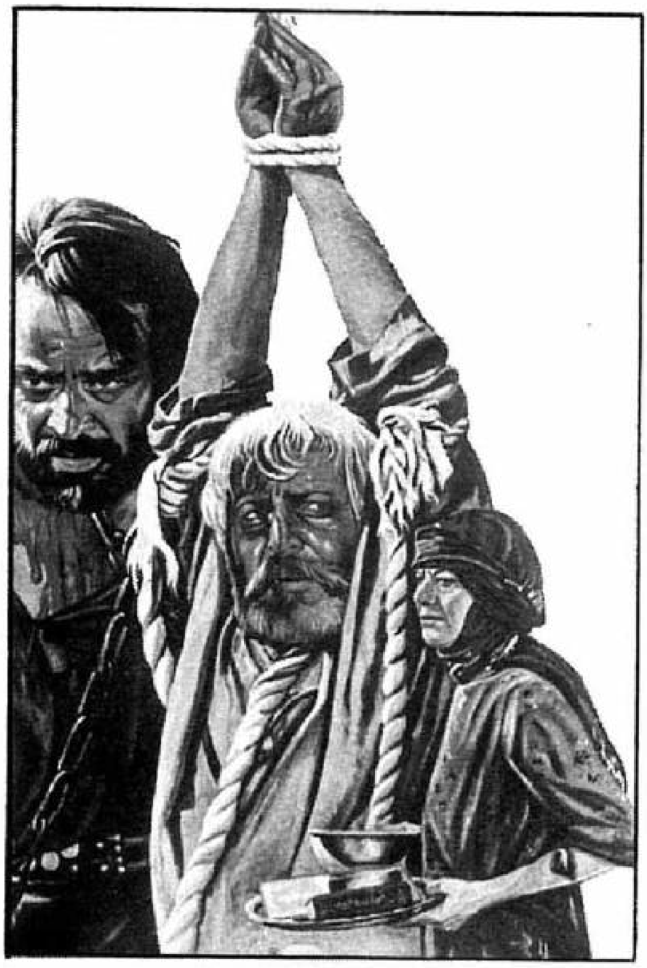
در فیلم تفنگدار نیز قضیه از همین قرار است. ظالم فیلم که همانا قزاق‌ها وفرماندهانشان هستند، آنقدر بد ساخته و پرداخته شده‌اند که اصولا" تماشاگر نسبت به‌آنها درخود کینه‌ای نمی‌یابد. درمورد مظلومان نیز به همین ترتیب است، جدا از آنکه به

بقیه در صفحه ۵۲



دادا

ساختهٔ: ایرج قادری ــ فیلمنامه: سعید مطلبی فیلمبردار: فرج حیدری ــ موسیقی متن: مجتبی میرزاده ــ تهیه‌کننده: مهدی احمدی ــ بازیگران: ایرج قادری ــ جمشید مشایخی ــ فخری خوروش ــ ولی شیراندامی. ــ محصول خانه فیلم ایران، ۱۳۶۱.



عده‌ای از افراد دادا کشته و خودش دستگیر و شکنجه می‌شود، مردم روستا که از ستم خان به‌تنگ آمده‌اند، بر او می‌شورند و خان را می‌ـ کشند.

داستان فیلم: هر تازه‌عروس، در شب اول ازدواجش متعلق به "خان" است، اما "دادا" که قصد ازدواج دارد و نمی‌خواهد تن به‌این ذلت بدهد، به‌خان پیشنهاد می‌کند که قطعه زمینی را بجای تصاحب یک شبهٔ همسرش بپذیرد. خان‌قبول می‌کند اما به‌عهدش وفا نمی‌کند و پسرش را به سراغ همسر دادا می‌فرستد. نوعروس، پس از آن که مورد تجاوز پسر خان قرار می‌گیرد، خودکشی می‌کند و دادا تصمیم می‌گیرد که از خان وپسرش انتقام بگیرد. تفنگ برمی‌دارد و به کوه می‌رود و عده‌ای از مردان جان به لب آمدهٔ روستا نیز به‌او می‌پیوندند. دادا، پسر خان را در شب عروسی‌اش می‌کشد اما چندی بعد، طی حوادثی

در بررسی فیلم "دادا" اشاره‌ای به‌مشخصات فیلمهای دهقانی پس از انقلاب و همچنین شگردهای فیلمسازی ایرج قادری ضروری است:

فیلمهائی که به مسئلهٔ دهقان و روستا می‌پردازند، در میان فیلمهای تولیدداخلی ــ پس ازانقلاب از نظرکمیت در مرتبهٔ دوم قرار دارند. (مرتبهٔ اول از آن فیلمهای مربوط به مبارزهٔ مسلحانه و اختناق و ستم و ساواک و شکنجه است). این گرایش، پس از انقلاب به چند دلیل در میان فیلمسازان ایرانی پیدا شده. نخست آن که چون روستائیان عموما در فقر و تنگدستی‌اند و به‌آنها ستم شده است می‌تواند ظاهراین فیلمها راآثاری مردمی وهوادار ضعیفان جلوه‌گر کند. دلیل دوم این گرایش، مسئله چگونگی حضور زن درمقابل دوربین، در سینمای پس از انقلاب است. برای آن که زن در فیلم وجود داشته‌باشد (که‌اگروجودش‌ضروری باشد، نبودش در فیلم تصنعی است) و پوشیده نشان دادنش ساختگی و غیرمعمول جلوه نکند، روستا مناسب‌ترین مکان‌است زیرا زن روستائی، همیشه پوشیده بوده است. قابلیتهای حادثه‌ـ سازی و هیجان آفرینی عناصر و جغرافیای روستا نیز می‌تواند انگیزهٔ دیگری به‌حساب آید.

از این فیلمها البته توقع تحلیل و نمایش ساخت و روابط در روستا را نمی‌توان داشت زیرا بجز

معدودی که قصد تحلیل‌گری هم داشته‌اند (اما ناموفق بوده‌اند ــ مثل آفتاب‌نشین‌ها و برنج خونین) بقیه، فیلمهائی هستند که صرفا به‌قصد تجارت ساخته شده‌اند. و اگر هم به‌روستا پناه برده‌اند، از سر اجبار است. از همین روست که می‌بینیم عمده فیلمهای دهقانی پس از انقلاب، یا خود راا‌ز محدودهٔ دوران پهلوی رها کرده‌اند (مثل فیلم "فرمان") و یا اکثرا بی‌زمان‌اند (مثل همین فیلم دادا). زیرا این امکان برای فیلمهائی مانند دادا به‌وجود می‌آید که از موضع‌گیری سیاسی بپرهیزد و صرفا به‌حادثه بپردازد. دراین باره، گفتنی فراوان است که آوردن همهٔ آن، به‌درازا می‌کشد.

واما ایرج قادری، یکی از موفق‌ترین بازیگران و فیلمسازان تجارتی سینمای پیش از انقلاب ازمعدود سینماگرانی است که این توفیق را در سالهای پس از انقلاب نیز تداوم بخشیده است. کمتر فیلمی را از او می‌توان بخاطر آورد که در گیشه شکست خورده باشد و بویژه از آغاز دههٔ پنجاه تا دوران انقلاب همهٔ فیلمهای او پر فروش بود. قادری، پسند تماشاگر را می‌شناسد و پس از انقلاب نیز با دو فیلمی که به‌نمایش گذاشت (برزخی‌ها و دادا) نشان داد که به‌دلیل کم‌کاریهای فرهنگی و بویژه روشنگری پیرامون سینما در دوران پس از انقلاب، هنوز هم نبض تماشاگر را در دست دارد. گذشته از مسائل جنسی که در فیلمهای قبلی او نقش داشت و حالا به‌طور عریان نمی‌تواند داشته باشد، جنگ و گریز و تکیه‌های افراطی بر روی مسائل عاطفی برای برانگیختن احساساتی که زود تحت تاثیر قرار می‌گیرند از مشخصه‌های فیلمهای اوست. انتقام نیز یکی دیگر از مایه‌های همیشگی و مورد علاقهٔ اوست و همهٔ این خصوصیات را می‌توان در دادا یافت.

طرفین درگیر در فیلم، می‌توانستند دو دوست‌باشند که یکی به دیگری نارو زده و به‌نامزدش تجاوزکرده و حالا دوست خنجرخورده در صدد تلافی و پاک کردن لکهٔ ننگ از دامان خود است. اگر می‌بینیم که در فیلم، طرفین درگیر تبدیل به‌ارباب و رعیت شده‌اند، این را مد و ضرورت روز به قادری تحمیل کرده و او که آدمی‌زیرک است، چاشنی یک قیام مردمی را هم به‌پایان فیلم می‌افزاید تا باز هم بنابر همین ضرورت، فیلمش پیروزی مظلوم بر ظالم را کم نداشته باشد.

حالا اگر قادری نمی‌تواند زن را عریان نشان دهد، اما آن خمیرمایه‌ای که از زن در اندیشهٔ او وجود دارد، نمی‌شود که در فیلمش رخ ننماید. در همان آغاز تازه‌عروس دادا مورد تجاوز قرار می‌گیرد و همین انگیزهٔ قیام دادا (و در واقع انتقام کسی) او می‌شود. یعنی باز هم یک ماجرای ناموسی، کلید حرکت را می‌زند. در جای دیگری، وقتی افراد خان همسر یکی از یاران دادا را می‌خواهند در مقابل چشم همسرش مورد تجاوز قرار دهند، او حاضر به‌همکاری با آنها می‌شود. پدر دادا، همسرش را "پیرزنکم" خطاب می‌کند، چیزی درحدود ضعیفه. اینها، همهٔ استنباط او از زن است اما چون قرار است با جریان روز پیش برود، یادش می‌آید که فیلم را برای دوران پس از انقلاب می‌سازد، بنابراین همسر مرد خیانتکار، با جمله‌هائی آتشین، شوهرش را بخاطر خیانت به‌دادا ملامت‌می‌کند و از او روی برمی‌گرداند. بی هیچ زمینهٔ قبلی بابت توجیه این‌همه آگاهی انقلابی. "پیرزنک" هم مظهر همین دوگانگی‌ست. گاه پسرش را تشویق به‌قیام علیه ظلم می‌کند و گاه برای حفظ جانش، او را از این‌کار منع می‌کند.

همچنانکه گفته شد، قیام دادا انگیزه ناموسی دارد. یعنی اگر به تازه‌عروس او تجاوز نمی‌شد، از نظرقادری دلیلی برای بپاخاستن علیه ستم خان وجودنداشت بنابراین کمترین توقع و بحثی‌پیرامون روابط اقتصادی و اجتماعی‌در روستا در فیلم دادا بیهوده است.

مسائل عـاطفی را نیز قادری در جای جای فیلم مورد توجه قرار داده است. با آویختن پدر پیر دادا در میدانگاه روستا، با گـریهٔ ترحم‌انگیز فرزند خردسال آن مرد خیانتکار که دل دادا را به‌رحم می‌آورد و از انتقام منصرف می‌شود. با پیوستن آن نوجوان به افراد دادا و...

در فیلم، به‌تقلید از "زاپاتا"ی الیاکازان، دادا به‌میان میدانگاهی که در محاصرهٔ افراد خان‌است می‌رود تا از هرسو، گلوله‌باران‌شود. در پایان نیز، مانند همان نسخهٔ اصل، اسب‌دادا به‌هنگام غروب به‌بالای کوه می‌رود، به‌نشانهٔ این که زاپاتای وطنی هم جاودانه شده است.

والبته‌این‌کش رفتن ــ تمام یا چند صحنه ــ از فیلمهای معروف، عجیب و کم‌سابقه نیست. زیرا سعید مطلبی ــ نویسندهٔ فیلمنامه ــ پیشینه‌ای دارد که از این نمونه‌ها در آن فراوان است. گذرگاه‌خشم از فیلم آخرین قطار گان‌هیل، ناجورها از فیلم ستیزه‌جویان، برزخی‌ها از هفت دلاور و این گروه خشن، کوچه‌مردها از یک فیلـم وسترن دیگر که نامش را بخـاطر نمی‌آوریم. و اینها تازه مواردیست که حافظه یاری می‌کند.

گذشته‌از همهٔ این‌ها، فیلم پر از لغزش تکنیکی است. فیلم، جغرافیا ندارد (مثل ساختهٔ دیگرش برزخی‌ها). مادر دادا، درمقابل خانه‌اش، پیرمرد آویخته شده را نگاه می‌کند اما موقعیت این دو محل نسبت به‌یکدیگر ــ مثـل سایر مکـانهای فیلم ــ اصلا مشخص نیست. به‌ویژه که در همین‌جا، در هر نما زمان نیز عوض می‌شود. معلوم نیست کوهی که دادا و افـرادش بر بـالای آن هستند، کجـاست کـه دار و دستهٔ خان نمی‌توانندآنها را پیدا کنند، اما صدای رجزخوانی‌شان را به‌وضوح می‌شنوند. درحالیکه آن نوجوان، به‌راحتی خودش‌را به‌آنها می‌رساند و تا چند قدمی، متوجه حضورش نمی‌شوند. درصحنه‌های درگیری نیز، فقط شاهد تک‌نماهای بی‌ارتباطی هستیم که عده‌ای در حال تیراندازی هستند و فقط یک‌نما وجود دارد که طرفین را با هم نشان می‌دهد...

دادا و برزخی‌ها جزو پرفروش‌ترین فیلمهای تاریخ سینمای ایران هستند.

افسانه‌جودو

ساخته‌ی: اکیرا کوروساوا ــ محصول ژاپن، ۱۹۴۳.



داستان فیلم: "سانشیر و سوگاتا" شاگردی است که پی‌جوی تلمذ از درس استاد پیر جودو‌کاری است که فنون مبارزه را باو بیاموزد. اوطی حادثه‌ای استاد مطلوب خود را می‌یابد. ویکسره خود را در اختیار او قرار می‌دهد. بزودی مهارت‌های لازم را از نظر فیزیکی می‌آموزد اماصفات و والا و نیکو را بهمراه تربیت تن جذب نمی‌کند. فیلم مسیر تزکیه یافتن نفس او را در کنارحوادث و آزمایشات بدنی تعقیب می‌کند. سوگاتا در اول جبرا "رضا می‌دهد به‌اینکـه باید جلا ببیند اما یک درگیری عاطفی در انتها او را جدا" متقاعد می‌کند و آموزش می‌دهـد که جـودو را باید وراء نرمش و حرکات فیزیکی‌اش بیاموزد.

فیلم افسانه جودو اولین و یکی از بهترین فیلم‌های اکیرا کوروساواست. و جوائز گوناگونی هم گرفته است. فیلم متعلق به‌دورانی است که کوروساوا پی‌جوی تفسیر و معنی‌ای برای زندگی است و بعدها معنی را در تعهد و التزام اجتماعی می‌یابد.

اسم فیلم راهنمای خوبی است تا بدانیم‌که کار در چه باره‌ای است. فیلم نه‌تنها شرحی است بر چگونگی فنـون جدود و مزیت آن بر جوجیتسو، بلکه تفسیری است بر جنبه آئینی آن و تاکید بر لزوم رواج یافتن شئونات حرفه‌ای و انسانی این طریق رزم و مبارزه. ما شاهد کلیه صحنه‌هائی هستیم که‌استاد "سـوهورو یاهارو" سوگاتای شاگرد را تعلیم و تعلم عبادی و معنوی و نصیحتی می‌دهد و هیچگاه بعینه شاهد آموزش عضلانی جودو نیستیم و این می‌رساند که سوگاتا خود قادر است بسهولت فنون را بیاموزد اما چیزی که کوروساوا در تفهیم و نمایش آن اصرار دارد جنبه اصلی‌تر نبرد جودواست.

فیلم دراین حد باقی نمی‌ماند و مایه استاد و شاگردی را که برای یادگیری هرنوع مهارتی درژاپن آنروزها وحتی این روزها الزامی است زمینه کار قرار داده است. تمام رموز و نکته‌ها باید سینه به‌سینه منتقل شود و از نسلی به‌نسل دیگر انتقال یابد. فیلم در این زمینه بسیار موفق است. که این مایه از مایه‌های‌آشنا در کار کوروساوا است. (نگاه کنیم که چطور سوگاتا در کمال میل حاضر می‌شود که ارابه‌ران مرکوب استاد شود).

فیلم قصه ساده و روشنی دارد. آدمهای اصلی و فرعی داستان مشخص و مجزا هستند. گره وپیچ قصه بموقع بسته و در جای لازم باز می‌شود. زمان لازم برای هر حادثه در نهایت کفایت است. مکانها بسیارخـوب بکار گرفته شده و کار دوربین با شخصیت‌ها و درمکان‌های‌مختلف درست انجام شده است. بهترین مثـال برای کار با دوربین و فضا و مکان و آدمها کل صحنه معارفه سوگاتا و دختر حریف است در معبد. صحنـه‌های نبرد جودو همه گرم و خوب از کاردرآمده و هیجان مختصر و لازم در آنها بکار رفته است. هنگامیکه سوگاتا در نبردی کار حریف را تمام می‌کند صحنه با جیغ زنانه‌ای که از دوردست می‌آید بستـه می‌شود. این خود در نهایت ایجاز بار سنگین نبرد را منتقل می‌کند و دریغ و تاسف از تلف شدن در مبـارزه را بیان می‌دارد و خشـونت و مردانه بودن کـار جودو و محیط مسابقه را متذکر میشود. و از همه مهمتر از اشاره مستقیم برای حس صحنه پرهیز می‌دارد.

سانشیرو سوگاتا تنهااز طریق موعظه و اندرز استاد نیست که واقف به‌حقایقی و لزوم بر ارج‌نهادن به‌ارزشهائی در پس جودو می‌شود بلکه در طـول قصـه فیلـم و فـراز و فـرودها است که‌عمـلا" ارزشهای‌والا را تجربه می‌کند. نمـونه‌خوب و اوج این تجربه ماجرای دلدادگی اوست با دختر مهمترین حریف زندگی‌اش. این مایه هـم از مایه‌های بسیار آشنا و دلپذیر در کارهای کوروساوا است که تقریبا" در تمام کارهایش بشکلی وجود دارد.

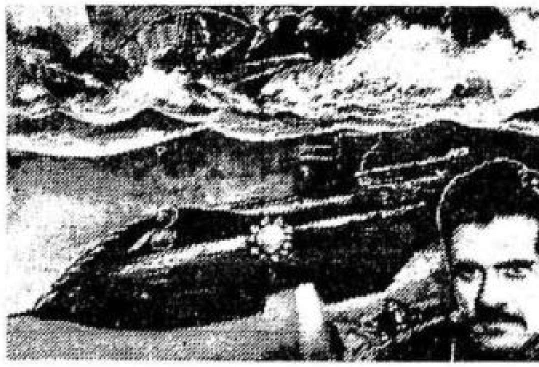
کار با نماد، به‌ظرافت و در حداقل خرج ممکن بکار رفته است. دم‌پائی استاد که بعد از پیروزی در نبـرد و معـرفی اولیه در صحنه جای می‌ماند و دروبین که آنرا در بـرمی‌گیرد حیطه جدیـدی را درفیلـم مطرح می‌کند. اولا" نماد دم‌پائی خبر از آمدن و ماندن و جا افتادن و ریشه گرفتن استاد و مسلک‌اش می‌دهد و ثانیا" زمینـه اولیه‌ای می‌شود برای کار بافرا واقعگرایانه (سورئال) که در صحنه‌های بعدی بشکلی منسجـم‌تر در کلیت فیلـم نمایان می‌شود. سورئال در دستهای کوروساوا (و در این‌فیلم بخصوص) بدل به‌ابزار انتقال معنی می‌شود. ناگفتنی‌ها و مفاهیمی که بسهولت به‌زعم کوروساوا قابل‌بیان نیست از طـریق کار با سورئال اظهـارش امکان‌پذیر می‌شود. بهترین مثال در این مورد صحنه‌ایست که سوگاتا می‌گوید که برای اثبـات ارادت و سرسپـردگی به‌استاد حاضر است بمیرد و خود را به‌باتلاق کنار محل مسکونی استاد می‌اندازد تاغرق شود و گفته خود را به‌اثبات برساند. صحنه ثابت می‌شود و بدل‌به

عکس می‌گردد و او نیمه غریق و نیمه رها خود را به‌ستونی در وسط باتلاق می‌آویزد. و به‌خود آزاری و تنبیه خود می‌پردازد. و مصمم است که باید در باتلاق باقی بماند. دستیاران و مباشرین استاد طلب بخشش او را از استاد می‌کنند که استاد می‌گوید که او نمی‌ترسد بلکه دارد فکر می‌کند. او به‌ماه می‌نگرد و شب را تا به‌صبح در باتلاق می‌گذراند و بالاخره رها می‌شود و تزکیه می‌یابد.

فیلم افسانه‌جودو با انتخاب همین لحن سورئال روی مرز افسانه و واقعیت سبک و آرام به‌پیش می‌رود و از موفق‌ترین و تماشایی‌ترین کارهای کوروساوا برای همیشه باقی می‌ماند. فروردین ۶۲

جزیره‌اسرارآمیز

ساخته‌ی: هانری کولیی و خوان آنتونیو باردم ــ بر اساس رمانی از ژول ورن ــ بازیگران: عمر شریف ــ جس هان ــ فیلیپ نیکو ــ محصول مشترک فرانسه و اسپانیا ــ ۱۹۷۳.



گروهی زندانی، هنگام فرار به‌وسیله‌ٔ بالن بر اثر توفان راه را گم می‌کنند و در جزیره‌ای ناشناس فرود می‌آیند. آنها وقتی که درمی‌یابند برای مدتی که طولش مشخص‌نیست ناچار به‌زندگی درآنجا هستند، سعی در تهیه مایحتاج اولیه‌شان می‌کنند. از همان آغاز، حوادثی در جزیره رخ می‌دهد که آنها از درک علت و چگونگی وقوع این حوادث ناتوانند.

از سوی دیگر به‌وسیله‌ٔ یک‌پیام درمی‌یابند که درجزیره‌ای در همان نزدیکی، مردی زندگی می‌کند که محتاج کمک است. مردی را در آنجا پیدا می‌کنند که بر اثر تنهائی در جزیره، خوی بدوی یافته است. سرانجام، با پیدا شدن "کاپیتان نیمو" ــ دریانورد افسانه‌ای ــ راز آن معماها آشکار می‌شود و به‌کمک او، پیش از انفجار جزیره بر اثر آتشفشان، از آنجا نجات می‌یابند.

هر رمان "ژول ورن" نویسنده‌ٔ قرن نوزده فرانسه که پدر "افسانه‌ٔ علمی" می‌خوانندش، دنیائیست پر از شگفتی که‌خواننده را افسون می‌کند. در داستانهای پر کشش ژول‌ورن، تخیل غنی او با علم آمیخته است، و بسیاری‌از مخلوق‌های خیالی او نیز سالها بعد صورت واقعیت بخود گرفته‌اند و این موضوع، موقعیتی ویژه به‌این‌نویسنده داده است. دنیای پر راز و رمز و التهاب انگیز رمانهای ژول‌ورن، مشتاقان فراوانی در سراسر دنیا دارد و بارها به‌زبانهای مختلف انتشار یافته است. از ژول ورن، انتظار تعهد اجتماعی و شخصیت‌پردازیهای موشکافانه، بیهوده است. داستانهای او، تنها مجموعه‌ای از حوادث پی‌درپی و شگفتی‌آفرین است که تماشاگر را بی‌تابانه بدنبال خود می‌کشد. با این‌ویژگیها، ژول ورن، با آثار متعددش گنجینه‌ای عظیم برای سینمای سرگرم کننده است. بسیاری از آثار او، تابحال چندین بار توسط فیلمسازان مختلف به‌فیلم برگردانده شده، سریال زنده و کارتون و فیلم کارتون ساخته شده: دور دنیا در هشتاد روز، سفر به‌مرکز زمین، کاپیتان نیمو، بیست هزار فرسنگ زیر دریا، فرزندان کاپیتن گرانت، میشل استروگف، نوری بر فراز هفت دریا، ... و همین جزیره‌ٔ اسرار آمیز.

جزیرهٔ اسرارآمیز یکی از بهترین نمونه‌های آثار ژول‌ورن است. این رمان پرحجم، چنان ازشگفتی وحادثه لبریز است که به‌نظر می‌رسد هرگونه دخل تصرف در آن ــ به‌قصد کوتاه کردنش جهت ساختن یک فیلم سینمائی ــ خاصیت ژول‌ورنی بودنش را از بین می‌برد. و می‌بینیم که چنین هم شده‌است. فیلم را دو نفر کارگردانی کرده‌اند: هانری کولپی از فرانسه و خوان آنتونیو باردم از اسپانیا. اما فیلم بیشتر در خط و ربط کار کولپی است.

هانری کولپی فیلمساز فرانسوی سویسی اصل، فارغ‌التحصیل رشتهٔ مونتاژ از مدرسهٔ سینمائی "ایدک" است که درزمینهٔ سینما، کار ژورنالیستی هم کرده و اکنون در تلویزیون فرانسه کار می‌کند و فیلم "غیبت طولانی" او (۱۹۶۱) برندهٔ جایزهٔ اول جشنوارهٔ کان شده است. مونتاژ فیلم "سال گذشته در مارین‌باد" اثر آلن رنه و "سلطان در نیویورک" اثر چاپلین، کار اوست.

آن‌گونه که از قرائن پیداست، "جزیرهٔ اسرارآمیز" به‌قصد ساخته شدن فیلم سینمائی جلوی دوربین رفته اما به‌علت طولانی بودن، در نسخهٔ سینمائی قسمتهائی از صحنه‌های ضبط شده را حذف کرده‌اند و پس از نمایش فیلم در سینماها، با افزودن این قسمتها بفیلم، کولپی آن را بصورت یک سریال شش قسمتی تلویزیونی درآورده است. (این سریال سال گذشته از تلویزیون به‌نمایش درآمد). البته با توجه به‌کار تلویزیونی کولپی، این احتمال قوی‌تراست که از ابتدا، کار فیلمبرداری به‌قصد ساخته شدن دونسخه (یکی برای سینما ویکی برای تلویزیون) آغاز شده باشد.

همچنانکه گفته شد، آثار ژول ورن، با همهٔ جزئیاتش جاذبه دارد. بنابراین، به‌نظر می‌رسد که‌تصویر کردن تمام وکمال آن، تنها از عهدهٔ یک سریال بلند تلویزیونی (مثلا "۵۰ قسمتی) ساخته است. بنابر این، وقتی که‌آن سریال شش قسمتی چنین توانی نداشته باشد، شک نیست که فیلم سینمائی کوتاه شده‌از این سریال نیز نمی‌تواند حق مطلب را اداکند. به‌ویژه که برخلاف ریتم پرتپش رمان، فیلم بسیار کندپیش می‌رود. در بسیاری لحظه‌ها، بی‌دلیل کش می‌آید اما آنجا که لازم است، خیلی تلگرافی از ماجراها می‌گذرد.

اگرآثار ژول ورن ــ و سرآمدآنها، همین جزیره‌اسرار آمیز ــ را خوانده باشید، این فیلم درنظرتان بسیار حقیر جلوه می‌کند اما اگر نخوانده باشید، می‌تواند سرگرمتان کند.

دوئل

سناریست‌وکارگردان: سرگیو نیکولایسکو
بازیگران: سرگیو نیکولایسکو ــ جین کنتس نیتن
محصول رومانی.

داستان فیلم: بانکی ناشیانه بسرقت می‌رود و دو نفردرحین عملیات کشته می‌شوند. یک‌پسر بچه ۱۰ الی ۱۲ ساله و یک افلیج تنها شاهد ماجرایند. کمیسر "موردوا" مامور پی‌گیری ویافتن مجرمین می‌شود. باند تروریستی و قاچاقچی با سازمان‌های گانگستری آمریکا همکاری دارند. کمیسر موردوا از طرف رئیس و مقامات بالاترش تحت‌فشار است که هرطور شده باید کار را تمام کند‌بخصوص که فعالیت باند تروریستی و گانگستری ابعادسیاسی بخود گرفته‌است. از سوی دیگر ناشی‌گری "ریکا" که ازافراد اجرائی سطح بالای این باند است آنها را در خطر نابودی قرار داده است. لذا آنها از هیچ‌کاری روی‌گردان نیستند و پسربچه

شـاهد ماجـرا را می‌کشنـد . باندهای حاشیه ای حول و حوش شهـر هم درگیـر ماجرا می‌شونـد تا سرانجام در اثر جانفشانی کمیسر موردوا وحمله همه جـانبه پلیس سران اصلـی دار و دستـه در محاصره قرار می‌گیرند و نابود می‌شوند .

دوئل فیلم بدی است . سناریوی بسیار خام و بدوی دارد . زمینه گانگستری برای فیلم لااقل احتیاج به‌خلق ترفندهای زیـاد و هیجان دارد . ترفنـدها نوشته نشده و در فیلم ساخته نمی‌شود وهیجانـات بدست نمی‌آیـد . بازی هنرپیشگان خوب نیسـت و از همه بدتر خود کمیسر موردوا است . شخصیت‌های اضافی و صحنه‌های زیادی کم ندارد . فضای شهر ساخته نمی‌شود . ارتباط مکان‌ها با هم رعایت نمی ـ شود . انتخاب سردابه مخفی‌گاه و استراحت‌گاه پسربچه‌ها خارج از موضوع فیلم گانگستری است . درصحنه‌های مربوط به پسر بچـه‌ها صحنه‌های بسیـار کسالت‌آور و تکراری فراوان است . ریکا بیخودی خشن است . او مهمترین شخصیت فیلم است که از او تقریبا" هیچ نمی‌دانیم . فرار و تعقیب‌های مربوط به‌او ریتم مناسبی ندارد و لذا هیجانی نمی‌تواند بسازد .

فیلم متعلق به سینمای موضوع است و نه ساخت . از لابلای گفتگوها و در گوشه و کنار مطبوعات باید یاد بگیریم که فیلم در چه‌باره‌ایست . فیلم زبانش الکن‌تر از آنست که بتواند توضیح دهد . ما نمی‌توانیم پیام فیلم را خارج از فیلم بیابیم . فیلم در حد یک گانگستری درجه ۸ باقی می‌ماند . اگر اصلا" بتوان جرات کرد و آنرا منتسب به‌نوع گانگستری دانست .

زمستان ۶۱



شیطان در ساعت ۴

کـارگردان و تهیـه کننده : مـروین لـه‌روی
فیلمنـامه : بـر اساس نوشتـه‌ای از ماکس کاتو ـ
موسیقی : جـرج دانینگ ـ بازیگران : اسپنسـر تریسی ، فرانک سیناترا ، کروین ماتیوز ، باربارالونا و ژان پیراومون ـ محصول آمریکا ، ۱۹۶۱ .

داستان فیلم : سه‌زندانی جنایتکار ، به یک جزیره تبعید می‌شوند . به‌خاطر آنکه یکی از قلل

آتشفشانی جزیره در حال فعل و انفعال است، زندگی شکل عادی خود را در آنجا از دست داده است. فرماندار و کشیش جزیره در تضاد با یکدیگرند. فرماندار قصد آن می‌کند تا سه‌زندانی را به‌اشکال گوناگون آزار دهد اما کشیش آنها را از چنگ فرماندار خارج کرده سعی می‌کند با پند و اندرز آنها را به‌راه راست هدایت کند. فعالیت آتشفشانی، زندگی در جزیره را ناممکن می‌سازد. جزیره باید تخلیه شود، اما عده‌ای از کودکان جذامی در نقطه‌ای دورافتاده در خطر مرگ قرار دارند، و راههای نجات آنها نیز در حال‌مسدود شدن بوسیله مواد مذاب است.

کشیش و سه‌زندانی بوسیله یک هواپیمای کوچک بر فراز منطقه رفته با چتر پائین می‌آیند آنها کوششهای زیادی را برای نجات کودکان انجام میدهند، تا در ساعت مقرر (ساعت چهار) بتوانند جزیره را ترک کنند...

* مروین له‌روی، سعی کرده است با درهم آمیختن چند سوژه از فیلمهایی که پیش از این فروش خوبی داشته‌اند، فیلمی تجاری‌و موفق بسازد. از این روست که سه زندانی تبعیدی، که‌بعدا" تبدیل به آدمهای خوبی می‌شوند، به یک جزیره با قلل آتشفشانی پای می‌گذارند. از قسمتهای حذف شده که بگذریم، فیلم در کلیت ساختاریش آنقدر از اشتباهات فاحش انباشته است که برخلاف انتظار سازنده‌اش آنرا با شکست روبرو می‌کند. از همین روست که فیلم نه آن هیجان سازی فیلمهای حادثه‌ای را دارد و نه کشش و دلنشینی فیلمهایی که بر اساس روحیه‌ی فردی شکل گرفته‌اند.

علیرغم اتفاقات پیاپی، فیلم از شخصیت‌پردازیهای متداول هم عاجز است. این امر سبب‌درماندگی تماشاگران، درمقابل شناخت چگونگی روحیه‌ی بازیگران می‌شود، مثلا" او می‌بیند فرماندار گاهی در هیبت موجودی بدسیرت نمایان می‌شود وگاهی در مقام انسانی ایثارگر. این تضاد در شخصیت‌پردازی حتی در مورد بازیگران اصلی فیلم نیز صادق است. "اسپنسر تریسی" هم در مقام کشیش جزیره چهره‌های‌متفاوتی را نمایان می‌کند. "فرانک سیناترا" بعنوان سرکرده‌ی زندانیان از خصوصیات رفتاری و ذهنی پر تناقضی برخوردار است. دریک صحنه او را می‌بینیم که سعی دارد‌از هرج و مرج در جزیره استفاده کرده، طلاهای کلیسا را بهر قیمتی که شده (حتی با کشتن هر کسی که سد راه شود) برباید. بلافاصله، در صحنه‌ی بعد او را در هیبت فردی منزه و ایثارگر می‌بینیم. این اغتشاش در روند شخصیت‌پردازی، چنین توهمی را ایجاد می‌کند، که فیلم از سناریوی دکوپاژ شده‌ای برخوردار نیست و یا آنکه اصولا" بازیگران از متن موضوع بی‌اطلاع بوده‌اند. بهر حال این مسئله بعلاوه قسمتهای حذف شده از فیلم دست بدست هم داده تماشاگر را در گیجی مضحکی قرار میدهد.

درمورد فیلمبرداری همین مورد کافی است که گفته شود ازنظر شکل کار، فقط خط فرضی شکسته‌نشده است و بس. دیگر موارد تکنیکی هم علیرغم سوژه پر حادثه آن (مثلا" انفجار مکرر آتشفشان) به‌شکل بدی عرضه شده‌اند. ماکتهایی که جهت تروکاژهای سینمائی ساخته شده‌اند، هنگام نمایش، اسباب بازی کودکان را به‌خاطر می‌آورد.

در مجموع "مروین له‌روی" با همه‌ی زمینه‌های پول‌سازی که فراهم کرده است (از جمله به‌کارگیری بازیگرانی همچون فرانک سیناترا و اسپنسر تریسی و سوژه‌ای که ذکرش رفت) فیلمی کاملا" سبک و غیر جذاب ساخته است. و این از له‌روی، با پیشینه‌ی فیلمسازی آبرومند، باور نکردنی مینماید.

تفنگدار

بقیه از صفحه ۴۸

واسطه همان بد عرضه کردن ظالم ، دلیلی بر مظلومیت اینان وجودندارد ، از همین روست که بـرای تماشاگر مظلومان فیلم توده‌ای بی‌هویت‌اندو بیگانه با او.

از زمانیکه "الهیار" وارد صحنه می‌شود ، تا پایان که به‌قتل می‌رسد ، معلوم نیست او چه‌کرده است (توجه داشته باشیم که غرض بیان سینمایی است نه اکتفـا کردن به گفتار چند جمله) . "خلیل" که ادامه‌دهنده‌ی راه الهیار است ، یکشبه مبارزانقلابی می‌شود. صبح داس را برزمین می‌گذارد ، شب تفنگ بدست می‌گیرد و سر به‌جنگل می‌گذارد. بدین ترتیب می‌بینیم اصولا" فیلم از شخصیت‌پردازی تهی است . سوای شخصیت‌های اول ، درمورد بقیه شخصیتها نیزاین عیب اسـاسی چشمگیر است ، و این دلیل اولی است کـه تماشاگر رابطه لازم را با فیلم برقرار نمی‌کند . با توجه به این عدم گیرائی است که کارگردان فیلم سعی می‌کند با عوامل دیگری همچون صحنه‌های جنگ وگریز ــ که‌آن‌هم از ساخت‌منسجمی برخوردار نیست ــ توجه تماشاگر را برانگیزد .

درهمین مورد دو نکته مهم‌قابل ذکر است ، اول ایجاد هیجان کاذب که در فیلم بشکل کاملا" کلیشه‌ای بکارگرفته‌شده و امروزه کمترتماشاگری را مجذوب خود می‌کند ، مانند آن حرکتهای‌اسلوموشن‌وتیرهایی‌که درست به‌قلب یا به‌سر بازیگران شلیک می‌شود . دوم کارگردانی سیاهی لشگرها که این یکی سابقه‌ی بسیار بدی در سینمای ایران دارد . در فیلم‌تفنگدار کارگردانی سیاهی لشگرها بجای ایجاد هیجان در تماشاگر ، گاهاو را به‌خنده می‌اندازد . سیاهی لشگرهای این فیلم هرکجا که‌دلشان خواست دراز به‌دراز می‌افتنـد و بعد هم سرک می‌کشند ببینند اوضاع از چه قرار است . در یک مـورد هم بنظر می‌رسد یکیشان دوبار کشته می‌شود (صحنه‌ی حمله به‌مقرقزاقها) . بهرحال‌کار با سیاهی لشگرامرحساس و مهمی است که تابه امروز درسینمای‌ایران‌کمتر کسی موفق شده است ، صحنه‌های شسته‌رفته‌ای از آنها بنمایش بگذارد .

درپایان ، بیان یک موردضروری است و آن سه چهار عاملی است که در بعضی فیلمهای بعد از انقلاب ازجمله همین تفنگدار وارد شده‌است . عواملی مانند شخصی که بعنوان‌رهبر مذهبی سیـاسی (که معمولا" سید خطابش می‌کنند) ، مکـانی بعنوان امامزاده ، مراسم سوکواری ، شخصی‌که ادامه‌دهنده‌ی راه مبارزه کشته شده است ، و . . . که بعلت تکرار مکررشان دربیشتر آثار ، امروز شکل کلیشه‌ای پیدا کرده‌اند واحتمال این خطرهست که در ادامه ، این عوامل بگونه‌ای بازدارنده‌ا در فیلمها عمل کنند و درنهایت به اشکال مسخ شده‌ای‌بدل شوند .

گزارش کار

بقیه از صفحه ۵

در تنگنای کمبود امکانات مالی و انسانی در شرایطی منتشر کردیم که این امیـد را داشتیم تا پس از انتشار ، بتوانیم‌امکاناتی را جذب‌کنیم . بتوانیم براساس آنچه‌منتشر کرده‌ایم ، از آنان که دست به‌قلم دارند ، مطلب بخواهیم و برای تامین آگهی ــ که در چنین شرایطـی و بـا این هزینه‌های سنگین ، شریان حیاتی یک نشریه‌ی کوچـک است ــ اقـدام کنیم . هرچند که بازتاب انتشار مجله و استقبال از آن ، فوق انتظار ما بود ، اما همگام با آن نتوانستیم‌امکانات خود را گسترش دهیم . امید داریم که طی چند شماره‌ی آینده ، انتظاری که از همین یک شماره‌داشتیم برآورده شود . ماه گذشته درحالیکه کوشش می‌کردیم کیفیت مجله را بالا ببریم و بار تمامی کارها را با نیروی انـدک بر دوش کشیدیم ، با مشکل بسیار بزرگ و فرساینده‌ی یافتن یک دفتر کوچک کـار روبـرو بودیم که وقت و اعصاب و نیرویمان را تلف‌کرد و مشکل‌مان حل نشده بـاقی مـاند . در همین شرایط نیز ادعا می‌کنیم که کیفیت مجله نسبت بـه‌شماره‌ی گذشته یک‌گام به جلو گذاشته است.

یـاری علاقمندانی که ذوق و بینش نوشتن دارند ، می‌توانند بخشی‌از بارسنگینی که بر دوش ماست ، بردارد . و آگاهی از نظرگاه خوانندگان ماهنامه درباره‌ی کیفیت مطالب ، راهنمای ما خواهد بود . ■



دادشاه

ساختهٔ:
حبیب کاوش





"دادشاه" که با هزینه‌ای حدود ۷ میلیون تومان توسط حبیب کاوش، تهیه و کارگردانی شده است، می‌توان پرخرج‌ترین فیلمی دانست که بخش خصوصی در سینمای ایران ساخته است.

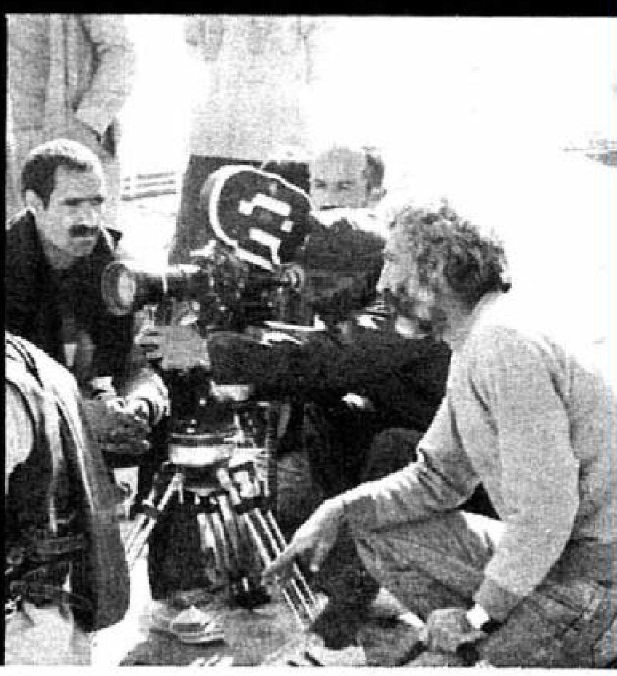
در این فیلم نزدیک به ۵۰ بازیگر سینما و تئاتر شرکت دارند و صحنه‌های پرزحمت آن، طی چهار ماه توسط نعمت حقیقی در سیستان وبلوچستان فیلمبرداری شده است. با ضبط موسیقی متن فیلم که از ساخته‌های فریدون شهبازیان است، صدا- برداری آن نیز بزودی آغاز خواهد شد.

"دادشاه" قرار است در ۲۷ مهر ماه امسال بنمایش درآید.

شرح عکسها:

ـ *(راست) بالا وپائین:* حبیب کاوش ونعمت حقیقی، پشت دوربین

ـ *(چپ) بالا و پائین:* دو نما از فیلم "داد شاه" ـ کوششی برای غبار زدائی از چهره مردی که سالها به‌عنوان یک یاغی و راهزن معرفی شده بود.





جنس فیلم خام

برگرفته از کتاب: درک فیلم
نوشته: آلن کیس بیر

کیفیتهای تصویری یک فیلم وابسته به‌عوامل مختلفی است که میتوان از نوع فیلم خام، لنزها، زاویه فیلمبرداری، موقعیت دوربین، کادربندی، حرکات دوربین و سوژه، مونتاژ، اثرات نوری و میزانس نام برد.

ممکن است این تصور پیش‌آید که آگاهی به‌چنین مسائلی فقط مربوط به سازندگان فیلم است و ارتباطی به تماشاگر ندارد، اما ذکر این نکته ضروری است که تشخیص و شناخت این نکات به‌دریافت مفاهیم فیلم کمک شایانی می‌کند.

نوع فیلم خامی که درفیلمبرداری بکار برده می‌شود، رابطه مستقیمی با کیفیت هنری فیلم دارد و مهمترین اثر ظاهری را روی یک‌فیلم سینمائی می‌گذارد. دو خاصیت عمده تصویری که با استفاده از انواع مختلف فیلم خام روی پرده ظاهر می‌شود، عبارتست از: گرین [1] وکنتراست [2]. گرین به‌ذرات ریزی اتلاق می‌شود که یک تصویر را به‌وجود می‌آورد. فیلمی که دارای دانه‌های درشت باشد، یک تصویر "گرینی" را بوجود می‌آورد و فیلمی که دارای ذرات ریز باشد، یک‌تصویر هموار و صاف و ملایم روی پرده به وجود می‌آورد که اصطلاحا "فاین گرین" [3] گفته می‌شود.

کنتراست، به‌تفکیک، جدائی و اختلاف در درجه‌بندی شدت سیاهی و سفیدی تصویر و تنمایه آن اتلاق می‌شود.

در فیلم نبرد الجزیره (۱۹۶۷) ساخته‌جیلوپونته‌کوروو، کارگردان فیلم صحنه‌های خیابان را با نوعی از فیلم خام فیلمبرداری کرده است که‌یک‌تصویر گرینی‌راارائه دهد. این ظاهر تصویری دو اثر عمده دارد:

اول، از آنجائیکه در اغلب فیلمهای خبری و مستند از چنین‌نوع فیلمی استفاده می‌شود، به‌فیلم نبرد الجزیره حالتی می‌بخشد که شکل‌مستند گونه‌آن را تشدید کرده و این احساس را بوجود می‌آورد که فیلم از اتفاقات واقعی فیلمبرداری شده است. در نتیجه حالت ظاهری فیلم برای‌بیننده بحدی واقعی بنظر میرسد تا جائیکه فیلمساز مجبور می‌شود در آغاز فیلم اعلام کند که تمام صحنه‌های فیلم بازسازی شده و غیرمستند است.

دوم، این خاصیت‌گرینی بودن میل به‌خشونت و قهر را در طبیعت الجزایری‌ها در دوران انقلاب تشدید می‌کند که‌در غیراینصورت با انتخاب یک‌نوع‌فیلم‌خام دیگر، دارای‌تصویری بسیار ملایم و حتی زیبا می‌بودیم که مغایرت شدیدی با این درام پرشکوه ولحظات پرعاطفه‌و حساس و تراژیک چنین جامعه‌و طبیعت انقلابی داشت.

درمقابل، فیلم "الویرا مدیگان" (۱۹۶۷) ساخته بوویدربرگ با فیلمی دارای‌گرین ریز فیلمبرداری شده‌است و در نتیجه تصویری ملایم و عاطفی را ارائه می‌دهد که باعث افزایش احساسات‌رمانتیک‌درداستان‌و فضای‌آن است.

فیلمهای دیگری هستند که ازهر دو نوع فیلم خام استفاده می‌کنند، برای مثال در فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی (۱۹۵۷) ساخته اینگماربرگمان، صحنه‌های کابوس شخصیت اصلی با



نبرد الجزیره



خبرچین

فیلم گرینی و صحنه‌های بازگشت به گذشته که حالتی شاعرانه دارد بافیلم فاین گرین فیلمبرداری شده است. با توجه به‌تفاوت در قابلیتهای فیلم خام، آن‌گونه که شرح داده شد، در می‌یابیم که درفیلمهای سیاه و سفید، منحنی رنگ سیاه تا سفید بسیار زیاد است.

درفیلم خبرچین (۱۹۳۵) ساختهٔ جان‌فورد، زیبائی و تنوع در تیرگی و ابهام فضا از طریق استفاده صحیح از فیلم خام ممکن شده است. در این فیلم تفاوت منحنی رنگ خاکستری به نمایش‌گذاشته شده، که نشان دهنده حدودی از رنگ نزدیک به‌سفید تارنگ نزدیک به‌سیاه است. فیلم خامی که قابلیت ضبط وسیعتری از حدود رنگ خاکستری را داشته باشد، میتواند شکلهای متفاوتی از تیرگی و ابهام‌را نشان دهد. به‌بیان دیگر، درجائیکه کنتراستهای کامل و شدید بین رنگ سیاه و سفید بعنوان رساننده‌موقعیتی متضاد و متقارن باشد، استفاده از فیلم خامی که دارای کنتراست‌شدید باشد بیشتر مطابق میل فیلمسازان قرار می‌گیرد. صحنه‌های کابوس آغاز فیلم توت‌فرنگی‌های وحشی نمونه‌خوبی از کاربرد چنین فیلم خامی است.

درفیلم رنگی، آن مقدار قابل تشخیص از یک رنگ، معادل و برابر با درجه‌بندی رنگ خاکستری درفیلم سیاه و سفید است. در فیلم دو همسفر (۱۹۶۷) ساخته استانلی‌دانن در بسیاری از صحنه‌ها، تغییرات زمان و مکان بوسیله تفاوتهای ماهرانه و دقیق رنگ در لباس و محلهای‌داستان به‌تماشاگر انتقال می‌یابد.

1- Grain 2- Contrast
3- Fine Grain



توت فرنگیهای وحشی

فیلم سینمائی روی ویدئو:

● عاشورای دیگر در کربلای ما

● تولید واحد فرهنگی بنیاد شهید

● کارگردان، نویسنده فیلمنامه و تصویربردار: غلامعلی طلائی



پدیدهٔ ویدئو، به‌رغم عمر کوتاهش، نه‌تنها توانسته دگرگونی بزرگی در نمایش فیلم به‌صورت سریع و آسان ایجاد کند، بلکه امکانات نسبتاً " ساده اما کارآمدش، بسیاری از فیلمسازان را به‌خود جلب کرده است. در بسیاری از کشورهای دنیا، سینما از طریق ویدئو به‌خانه‌ها راه یافته و در چند سال‌اخیر عده‌ای از فیلمسازان نیز فیلمهایشان را به‌وسیلهٔ ویدئو ضبط می‌کنند.



حکایتی از مقاومت و ایثار

در ایران، عمده‌ترین مرکز تهیه فیلم به‌طریق ویدئو، تلویزیون است، اما مدتیست که در واحدهای فرهنگی برخی از نهادها نیز، کار فیلمسازی با ویدئو– علاوه براستفاده‌ای که از آن برای نمایش فیلم می‌کنند– آغاز شده است. از جمله، اخیراً درواحد فرهنگی " بنیاد شهید انقلاب اسلامی" یک فیلم سینمائی ۹۰ دقیقه داستانی به طریقه ضبط ویدئو ساخته شده است. غلامعلی طلائی، سازندهٔ این فیلم – که "عاشورای دیگر در کربلای ما "نام دارد – می‌گوید:

" از آنجا که تخصص من، ضبط ویدئوئی است، از مدتها پیش درفکر تهیه فیلم سینمائی به‌طریقه ویدئو بودم. کارآئی فراوان ضبط ویدئو از یک‌طرف، و هزینه‌های سنگین کنونی فیلمسازی ۱۶ و ۳۵ میلیمتری از سوی دیگر، بیشترمرا به‌این کار راغب می کرد. تا این که طرحی براساس یک نمایشنامه که قبلا توسط بنیاد برصحنه آمده‌بود، تهیه‌کردم وبه‌بنیاد شهید ارائه دادم و با حسن‌نیت مسئولان بنیاد، این طرح تصویب شد و فیلم را ساختم. "

فیلم، اکنون آمادهٔ نمایش است و به‌گفتهٔ وی، قرار است در وهلهٔ اول از تلویزیون، و سپس توسط بنیاد درشهرستانها برای خانواده‌های شهدا نمایش داده شود. طلائی می‌گوید که "برای بهتر شدن کیفیت فیلم، ضبط صدا در سرصحنه انجام نشده، بلکه

پس از تصویربرداری، صداهای فیلم اعم از گفتار و موسیقی و صداهای زمینه به‌فیلم افزوده شده است و کسانی که با ضبط ویدئوئی آشنائی دارند، می‌دانند که صداگذاری و میکس در ویدئو چقدر کار دشواریست با این حال مصمم بودم این کار را با کمترین هزینه انجام دهم."

امکانات فنی فیلم را، سازمان پژوهش و نمونه‌سازی فیلم (کانال آموزشی سابق) دراختیارکادر سازنده قرار داده و بنا به‌اظهار طلائی، چنانچه فیلم مورد توجه قرار گیرد، طرحی جهت تهیه یک سلسله فیلمهای داستانی براساس زندگی شهدا دارد که‌درصورت تصویب بنیاد شهید، آنها را به‌طریقه ویدئو خواهد ساخت. وی دربارهٔ بازیگران و داستان فیلم می گوید:

"بازیگران فیلم ــ داود رحمتی، حسین‌درخشانی، مهدی‌نیشکری، مجید لیاقت، فتح‌الله طاهری، بیژن دهکلانی، عبدالله حسین‌پور، علی انصاری، و مجتبی شریعت پناهی ــ همگی آماتور هستند و برای اولین بار جلوی دوربین رفته‌اند. با این‌حال، ازخود تلاش‌واستعداد نشان دادند. به‌علاوه که نیشکری، کارگردانی فنی فیلم را نیز انجام داده است.

داستان فیلم دربارهٔ مردیست که پسرش در جنگ شهید می‌شود و برای تحویل گرفتن جسد او به‌تهران می‌آید. اما درتهران هم با حادثهٔ دیگر مواجه می‌شود: پسر دیگرش که درتهران کار می‌کند، در بمب‌گذاری خیابان ناصرخسرو به‌شهادت می‌رسد. خواسته‌ام که فیلم، حکایتی از مقاومت و ایثار یک پدر فداکار باشد. و آن را بخانواده‌های شهدا تقدیم می‌کنم."









آخرین تصویر از چارلی



گردآورنده: کیومرث مبشری

چاپ اول، تیراژ ۳۳۰۰ نسخه — انتشارات آزاده، ۱۳۶۱ — ۲۲۸صفحه ۳۷۵ ریال — قطع رقعی.

کتاب در هفت‌بخش تنظیم شده که به‌رغم نوشتهٔ روی جلد، بخش هفتم آن (یعنی از صفحه ۸۵ به‌بعد) نقد و بررسی شانزده فیلم از آثار هنری اوست. گردآورنده، در بخشی از "سخنی با خواننده" نوشته است:

"... تاکنون کتابی درخور شان این هنرمند گرانمایه جهان در ایران بچاپ نرسیده و زندگی و آثار وی آنگونه که شاید و باید، مورد بررسی قرار نگرفته است و مشتاقان کنجکاو او تنها بمقالاتی پراکنده، از زمانهای دورو دورتر، دست خواهند یافت. ازاین روی بر آن شدم تا با بهره‌گیری از همین مختصرها و با استفاده از تجربیاتی که طی سالها، بخاطرحرفه‌ام، درکار فیلم‌اندوخته‌ام، و در نتیجه با نظر گاهی سوای یک نویسنده تنها — کتابی را که دردست دارید، تهیه و پیشکشتان کنم.... این کتابی‌ست شامل شرح، نقد و بررسی آثار چارلی‌چاپلین، با این کوشش که ضمن حفظ ارزشهای هنری در حد حوصله خواننده نیز باشد. با این یادآوری که اگرچه دستی به قلم دارم ولی داعیه نویسندگی هرگز!"

بخش‌های کتاب به‌این شرح است: زندگی و مرگ چاپلین در یک نگاه، از سینمای صامت تا سینمای ناطق، تراژدی تبعید، نقطهٔ عطف، اسطوره‌ای در آیندهٔ دور، کارنامه هنری نیم قرن چاپلین و نامه‌چاپلین به ژرالدین، در بخش هفتم مطالبی دربارهٔ این فیلمهای چاپلین به‌چاپ رسیده‌است: دوش‌فنگ، زندگی سگی، طبقه بیکاره، پسر بچه، روز پرداخت، زائر، جویندگان‌طلا، سیرک، روشنائی‌های شهر، عصر جدید، دیکتاتور بزرگ، آقای وردو، لایم لایت، سلطانی در نیویورک، کنتسی از هنگ‌کنگ، وآقای ولگرد که البته‌این‌آخری فیلمی دربارهٔ چاپلین است و نه ساختهٔ او. پانزده صفحه آخر کتاب، حاوی عکسهائی‌از فیلمهای چاپلین است.

سینما



نویسنده (گردآورنده؟): سیروس قهرمانی.

چاپ اول، تیراژ ۵۰۰۰ جلد— ایران مستند، فروردین ۱۳۶۲ — ۲۳۰ صفحه، ۳۰۰ ریال — قطع وزیری.

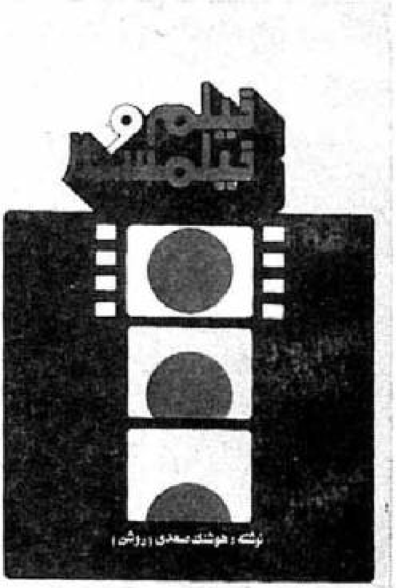
"سینما" که پیشوند "کتاب‌اول" از روی جلد آن حذف شده اما در شناسنامه‌اش وجود دارد، یک مجموعه مقاله‌است که علاوه بر سینما مطالبی درباره تئاتر و تلویزیون و عکاسی و نقاشی نیزدارد. از صفحه اول کتاب و پائین صفحه شناسنامه که "کلیه حقوق طبع و تقلید و اقتباس" از کتاب را "محفوظ و مخصوص مولف" اعلام کرده، چنین برمی‌آید که کتاب یک نویسنده دارد اما در "سخنی با خوانندگان" (صفحه ۶)، کتاب به

عنوان "حاصل هفته‌ها تلاش گروهی از نویسندگان و مترجمان و صاحبنظران" معرفی شده و به‌هرحال تا پایان کتاب، چون هیچ یک از مطالب نه نام نویسنده دارد و نه نام مترجم، تردید همچنان باقی می‌ماند. در بخشی از "سخنی با خوانندگان" آمده است:

"... کوشیدیم که اساس کار را از بنیاد هنرها آغاز کنیم. به‌همین دلیل، گذری و نظری داریم به‌نحوهٔ پیدایش و رشد و اعتلای تئاتر، نقاشی عکاسی، تلویزیون، فیلم مستند و اصول مقدماتی فیلمسازی برای آگاهی فیلمسازان آماتور، باضافهٔ سایر مطالبی که تصور می‌کنیم در انتخاب و گزینش آنها وسواس کافی بکار رفته باشد".

مطالب سینمائی این مجموعه که ۱۴۸ صفحه از کتاب را دربرگرفته، به‌این شرح است: صنعت فیلمسازی در ایران، مقدمه‌ای بر فیلمسازی هشت میلیمتری، نگاهی به‌فیلم مستند و کاربردهای آن، گام اول در هنرهفتم، علم وتخیل در خدمت سینما، نوجوانان و سینما، نگاهی به‌فیلمهای جنائی هالیوود، آخرین تکنیک در نمایش فیلم، کریستوف زانوسی چهره‌ای از لهستان و معرفی چندفیلمسازایرانی.

فیلم و فیلمساز



نوشته: هوشنگ صمدی (روشن).
چاپ اول، تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه
انتشارات اندیشمند، پائیز ۱۳۶۱ — جلد اول، ۲۰۶ صفحه، ۳۰۰ ریال — قطع رقعی.

این کتاب، به‌استناد پیشگفتار نویسنده، قرار است یک مجموعهٔ راهنما برای کار فیلمسازی باشد. نخستین بخش این مجموعه، عنوان "فیلم — برداری و کارگردانی" را بر خود دارد. نویسنده، در پایان کتاب یادآور شده است که ۲ جلد دیگر مجموعه نیز — تنظیم و تدوین شده که عنوان آنها "ادیت و مونتاژ و تروکاژ در فیلم" و "شستشوی فیلم در منزل" خواهد بود.

کتاب، مقدمه‌ای از دکتر محسن مومنی (نویسندهٔ کتاب "فیلمنامه") را دارد. نویسنده در بخشی از پیشگفتار نوشته است:

"سری مجموعه فیلم و فیلمساز... ماحصل چندین سال مطالعات وتحقیقات و تجربیات عملی نگارنده با استفاده از مواخذ معتبری همچون مدرسه‌فیلم، و مجلات فیلم میکینگ و بروشورهای حاوی مسایل روزمره فیلمبرداری از کمپانیهای معتبر جهان و تجارب شخصی نگارنده در رابطه باعملکردهای تکنیکی مختلف است."

فیلم و فیلمساز، یک کتاب کاملا فنی با تصاویر توضیحی و عکسهائی از صحنه‌های مختلف فیلمها در ارتباط با مطالب کتاب است.

آنها به‌اسبها شلیک می‌کنند

نوشته: هوراس مک‌کوی
ترجمه: محمدعلی سپانلو
چاپ اول، تیراژ ۷۷۰۰ نسخه — نشرنو، ۱۳۶۲ — ۱۸۸ صفحه، ۳۱۵ ریال — قطع رقعی.

براساس این کتاب، سیدنی‌پولاک در سال ۱۹۷۰ فیلم درخشانی به همین نام ساخته که در ایران نمایش داده شده است.

مترجم، دریادداشت آغاز کتاب پیرامون نویسنده، چنین نوشته است،

"این افسانه که می‌توان به‌مدد بخت و تصادف یک شبه از تاریکی درآمد و محبوب و سرشناس وثروتمند شد، مک کوی را نیز مثل خیلیها هالیوود کشاند. مدتی پیشخدمت، باغبان و نگهبان شب بود، تا سرانجام به‌نام یک سناریونویس خرده‌پا، در پایتخت سینما به‌کار گرفته شد. آرزو داشت هنرپیشه و کارگردان شود، اما دراین آرزو ناکام شد و تا پایان‌عمر سناریو نویس فیلمهای دست دوم (سری ب) باقی ماند".

و درباره کتاب نوشته است:

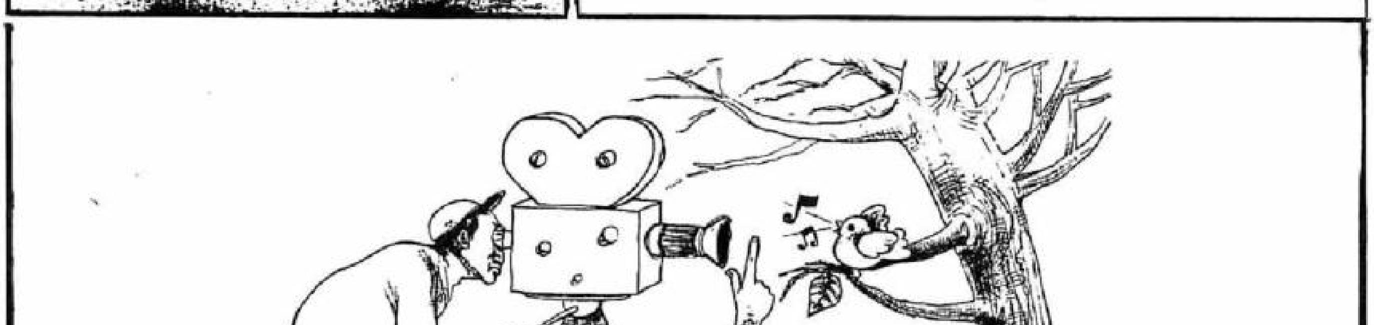
"درسال ۱۹۳۵...... نخستین رمانش آنها به اسبها شلیک می‌کنند را منتشر کرد. اما استقبالی از آن به‌عمل نیامد. شاید امریکا دوست نداشت به آثاری توجه کند که‌رویایش راازخوشبختی و ترقی بهم میزند... (این کتاب) غمنامه فرد درمانده‌ای است تسلیم وضعیات اجتماعی اما به شیوه خود فرد درمانده دیگری‌رانجات می‌دهد. گیرم با مرگ."

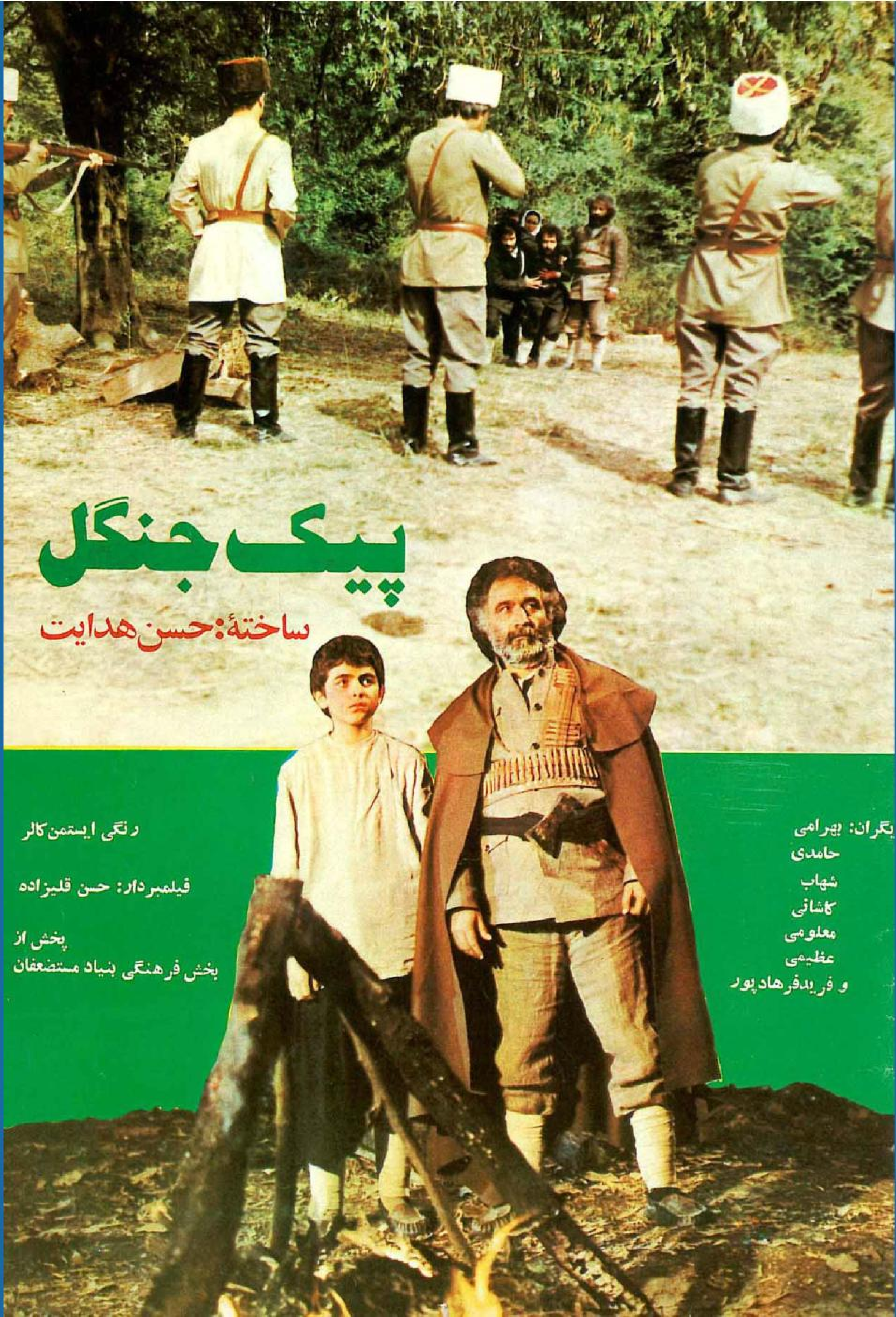
طرحهای سینمایی

توکا نیستانی -۶۲





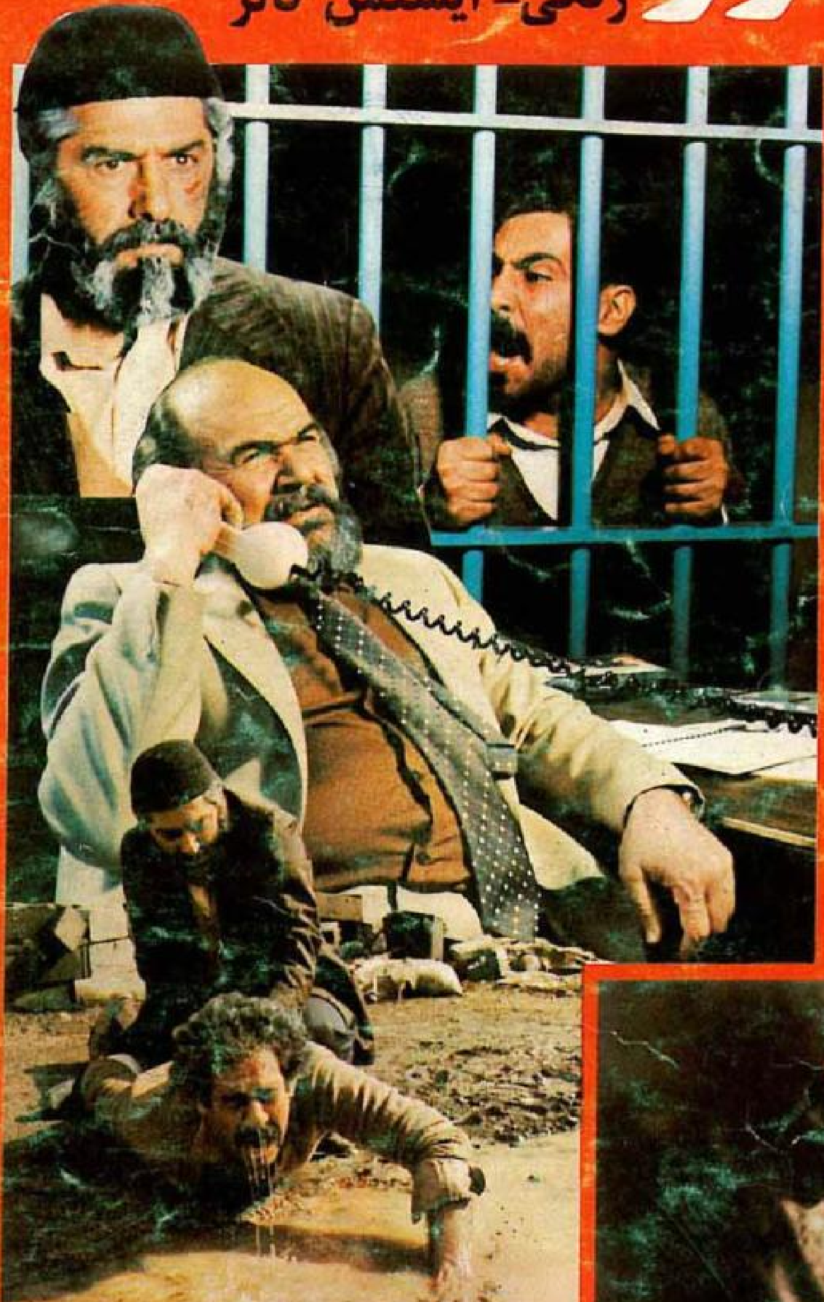



پیک جنگل
ساختهٔ: حسن هدایت
رنگی ایستمن کالر
فیلمبردار: حسن قلیزاده
پخش از
بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان
یگران: بهرامی
حامدی
شهاب
کاشانی
معلومی
عظیمی
و فریدفرهادپور

بزودی در بزرگترین سینماهای تهران و شهرستانها

پرونده

رنگی- ایستمن کالر



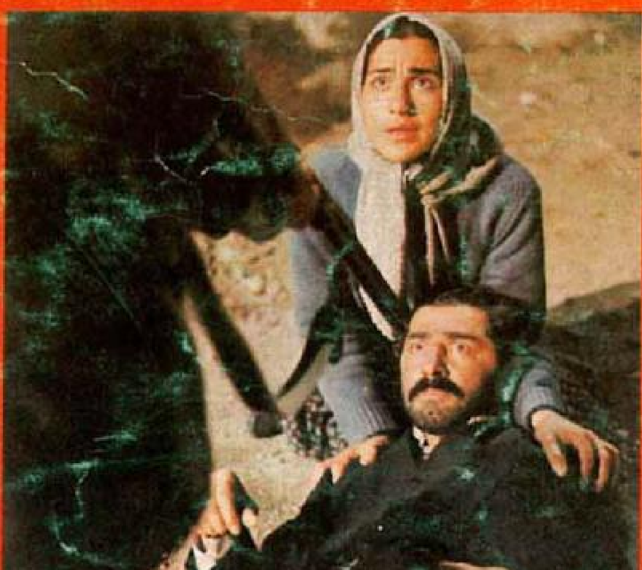
فیلمی از

مهدی صباغزاده

باشرکت:

فرامرز قریبیان
ولی شیراندامی
حسین کسبیان
سیامک اطلسی
مینا آذریان
و...
بیژن امکانیان

داریوش مودبیان-فردوس کاویانی
سعید اویسی- محمدتقی کهنموئی
مظفر سلطانی- حمید دل‌شکیب
احمد نیک‌آذر- احمد عباسقلی



مدیر فیلمبرداری: **فریدون قوانلو**

فیلمنامه

فریدون جیرانی- مهدی صباغزاده

موسیقی متن **مجید انتظامی**

تولید بخش فرهنگی بنیاد مستضعفان